استدعاء الشخصيات التراثية

فى الشعر العربى المعاصر

الدكتور/ على عشرى زايد
أستاذ بكلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة

١٤١٧هـ / ١٩٩٧م

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربى
٩٤ شارع عباس العقاد ـ مدينة نصر ـ القاهرة
ت : ٢٧٥٢٩٨٤، فاكس: ٢٧٥٢٧٣٥

٨١١,٠٠٩ علي عشري زايد.
ع ل أ س استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر / علي عشري زايد. ـ القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٧.
٣٢٤ ص؛ ٢٤ سم.
بيليوجرافية: ص ٢٩٩ ـ ٣١٧.
تدمك: ٩ ـ ٩٧٢ ـ ١٠ ـ ٩٧٧.

١ ـ الشعر العربي ـ نقد. أ ـ العنوان

تصميم وإخراج فني / أمل محمد الحلو

الإهداء

إلى ذكرى أمي..

كانت رحلتي إلى الخارج سعيا وراء إنجاز هذا البحث

سببا في حرماني من وداعها عند الرحيل.

علي


كلمة عرفان
إلى أستاذى الدكتور بدوى طبانة
الذى أشرف على هذا البحث فى فترة إعداده، ومنح البحث
وصاحبه من علمه وفضله الكثير.
على

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية

شاعت فى شعرنا المعاصر ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية على نحو لم يعرفه شعرنا من قبل فى أى عصر من عصوره حتى أصبحت سمة من أبرز سمات هذا العصر.

ولقد كان التراث ـ فى كل العصور ـ بالنسبة للشاعر هو الينبوع الدائم التفجر بأصل القيم وأنصعها وأبقاها، والأرض الصلبة التى يقف عليها ليبنى فوقها حاضره الشعرى الجديد على أرسخ القواعد وأوطدها، والحصن المنيع الذى يلجأ إليه كلما عصفت به العواصف فيمنحه الأمن والسكينة.

وكثيرا ما ارتد شاعرنا المعاصر إلى تراثه فما خذله هذا التراث مرة؛ ارتد إليه مهموما ومسرورا، مهزوما ومنصورا، حرا ومقهورا، فوجد فيه ما يهدهد همومه وما يجسد سروره، ما يواسى فى هزيمته وما يتغنى بنصره، ما يمجد حريته وما يتمرد على قهره.

وكانت شخصيات التراث هى هذه الأصوات التى استطاع من خلالها أن يعبر عن كل أتراحه وأفراحه؛ أن يبكى هزيمته أحر البكاء وأصدقه وأفجعه، وأن يتجاوزها فى نفس الوقت بينما كان كل كيان الأمة يئن منسحقا تحت وطأتها الثقيلة، وأن يستشرف النصر ويرهص به فى أفق لم تكن تلوح فيه بارقة نصر، وأن يتغنى للحرية أعذب الغناء وأنبله، وأن يتمرد على القهر ويقول «لا» فى وجه من قالوا «نعم» وفى وجه من فرضوا على الجميع أن يقولوا «نعم»، أن يقول «لا» فى وقت كان فيه «من يقول لا، لا يرتوى إلا من الدموع» كما قال أحد شعرائنا على لسان شخصية تراثية، أو كما جعلها تقول على لسانه. ومن ثم فقد عقد

شعراؤنا أواصر صلة بالغة العمق والثراء بشخصيات هذا التراث، وأصبحت هذه الشخصيات تطالعنا بوجوهها المنتصرة والمهزومة، المستبشرة والمهمومة، المتمردة والخانعة، من كل دواوين شعرنا المعاصر، وأصبح انتشارها ظاهرة تلفت الانتباه.

ولكن نقدنا الحديث لم يلتفت بعد إلى هذه الظاهرة بالقدر الكافى، ولم يولها كل ما هى جديرة به من اهتمام وعناية؛ حيث لم تحظ من اهتمام نقادنا إلا بإشارات متناثرة خلال بعض الكتب والدراسات التى كتبت أصلا حول موضوعات وقضايا أدبية أخرى، وبعدد من المقالات المتفرقة فى المجلات الأدبية عن بعض شعرائنا الذين اشتهروا باستخدام الشخصيات التراثية، أو عن شعرهم الذى شاعت فيه هذه الظاهرة، ولم تتوافر دراسة واحدة مستقلة لهذه الظاهرة باعتبارها ظاهرة مستقلة متكاملة لها أبعادها وملامحها الخاصة، ولها إيجابياتها وسلبياتها.

ولقد كان خلو المجال من دراسة متخصصة، بالإضافة إلى بكارته وخصوبته هى الحافز الأول لاختيار هذه الظاهرة موضوعا لهذه الدراسة.

أما المادة العلمية لهذا البحث فمن الممكن تصنيفها تحت أربعة بنود أساسية :

أولا : مجموعة الأعمال الشعرية لشعرائنا المعاصرين الذين شاعت فى شعرهم هذه الظاهرة، سواء كانت هذه الأعمال دواوين شعرية أم مسرحيات أم قصائد منشورة فى دوريات. وإذا كان البحث قد اعتمد بشكل أساسى على أولئك الشعراء الذين تحددت صلتهم بالشخصية التراثية فى «التعبير بها» أو بمعنى آخر فى «استخدامها» وتوظيفها فنيا لنقل تجربة معاصرة، فإنه لم يهمل أعمال الشعراء الرواد الذين مهدوا لهذا النوع من العلاقة، والذين لم تتجاوز صلتهم بالشخصية التراثية مرحلة «التعبير عنها»، أو بتعبير آخر صياغة ملامحها التراثية شعرا دون إضفاء أية دلالات معاصرة عليها، وإن كانت وقفته أمام نتاج هؤلاء لن تطول إلا بمقدار ما يمثل ذلك النتاج من تمهيد لعملية «استخدام الشخصية» وتوظيفها فنيا.

ثانيا : الأعمال والدراسات النقدية التى اشتملت على بعض إشارات إلى جوانب من هذه الظاهرة من خلال تناولها لموضوعها الأساسى.

ويهمنى فى هذا المجال أن أنوه بذلك الكتاب القيم الذى كتبه الدكتور عز الدين إسماعيل عن «الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية»

ثم بذينكم البحثين الأكاديميين الممتازين اللذين أعدهما الصديقان الدكتوران محمد فتوح أحمد عن «الرمزية فى الشعر العربى المعاصر»، والذى نشر مؤخرا بعنوان «الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر» وأنس داود عن «الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر».

ثالثا : المصادر التراثية التى استمد منها شعراؤنا الشخصيات التى وظفوها، وأهم هذه المصادر - بعد القرآن الكريم - قصص القرآن، وقصص الأنبياء، وبعض كتب السير والأعلام والتراجم والطبقات، وبعض كتب التصوف والتاريخ وتاريخ الأدب، بالإضافة إلى بعض مصادر تراثنا الشعبى ككتابى «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة» وغيرهما.

على أن البحث لم يقف أمام هذه المجموعة من المصادر إلا بالقدر الذى يحتاجه التعرف على الملامح التراثية للشخصيات المستدعاة، ليمكن الوقوف على مدى تحوير الشاعر لهذه الملامح أو مدى ابتعاده بالشخصية التراثية - أو اقترابه بها - من ملامحها التراثية.

رابعا : بعض الكتب النقدية النظرية العربية والأجنبية التى تعرض لقضية علاقة الشاعر بالموروث بشكل عام، أو تتناول بعض المصادر التراثية كالأسطورة وغيرها، وإن كان البحث قد لاحظ فقر المكتبة العربية الواضح فى هذا المجال.

ولما كان البحث يهدف إلى دراسة هذه الظاهرة من كل جوانبها، فقد درسها على أكثر من مستوى، مستخدما أكثر من منهج من مناهج البحث، أو بتعبير أكثر تواضعا - ودقة فى الوقت ذاته - أكثر من طريقة من طرائق التناول العلمى.

درسها فى السفر الأول على مستوى تاريخى مبينا مراحل تطورها ومستقصيا العوامل الكامنة وراء نشأتها وتطورها معا.

ودرسها فى السفر الثانى على مستوى تصنيفى متتبعا المصادر التراثية التى استمد منها الشاعر المعاصر شخصياته، وأبرز الشخصيات التى استمدها الشاعر من كل مصدر من هذه المصادر، وأبرز الدلالات التى أخذتها كل شخصية فى شعرنا المعاصر.

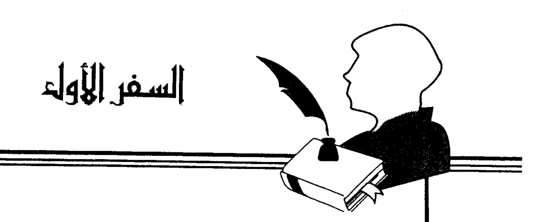
ودرسها فى السفر الثالث على مستوى فنى متناولا كل الجوانب الفنية للقضية، ومحاولا استخلاص معالم منهج فنى لعملية توظيف الشخصية التراثية فى شعرنا المعاصر.

وأخيرا درس فى السفر الرابع أبرز السلبيات والمزالق التى تتهدد هذه الظاهرة، وتعوق مسارها.

وإذا ما قدر لهذا البحث أن يكون إسهاما متواضعا فى طرح هذه القضية الأدبية للحوار فسوف يكون هذا أوفى جزاء على كل ما بذل فيه من جهود.

والحمد لله أولا وآخرا.

على عشرى زايد



علاقة الشاعر المعاصر بالموروث

بين التسجيل والتوظيف

أو بين «التعبير عنه» و «التعبير به»

توطئة

إن «توظيف الشخصية التراثية فى الشعر العربى المعاصر» يعنى استخدامها تعبيريا لحمل بُعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أى أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء فى يد الشاعر يعبر من خلالها - أو «يعبر بها» - عن رؤياه المعاصرة.

و «توظيف الشخصية التراثية فى الشعر العربى المعاصر» هو آخر أطوار علاقة شاعرنا المعاصر بموروثه، هذه العلاقة التى ابتدأت بالمحاولات الأولى لإحياء التراث فى بداية عصر النهضة، ومرت منذ ذلك الحين بعدة أطوار حتى انتهت إلى صيغتها الأخيرة «توظيف الشخصية التراثية»، أو «التعبير بها» وهى صيغة تقابل صيغة «التعبير عن» الشخصية التراثية أو «تسجيلها». وهذه الصيغة الأخيرة تعنى سرد أحداث حياة الشخصية ونظمها نظما تقريريا، وقد كانت هذه الصيغة هى التى حكمت علاقة شاعرنا بموروثه منذ عصر النهضة.

ويهدف هذا الجزء من البحث إلى تتبع علاقة شاعرنا بموروثه عبر رحلتها الخصبة من صيغة «التعبير عن الشخصية التراثية» إلى صيغة «التعبير بها» أو «توظيفها»، وإلى تحديد الفرق بين الصيغتين من خلال تتبعه لتطور هذه العلاقة.

كما يهدف من ناحية أخرى إلى التعرف على طبيعة العوامل والأسباب التى حدت بشاعرنا المعاصر إلى توثيق صلته بموروثه، وامتياحه من موارد هذا الموروث الغنية ما يغنى به تجربته ويخصبها.

* * *

عوامل عودة الشاعر العربى المعاصر إلى الموروث

هناك مجموعة من العوامل الثقافية والفنية والاجتماعية وراء شيوع ظاهرة استدعاء الشخصية التراثية فى شعرنا العربى المعاصر ـ كصورة من صور الارتباط بالموروث ـ ووراء ارتداد شاعرنا المعاصر إلى الموروث بشكل عام، هذه العوامل من التشابك والترابط بحيث يصعب الفصل الحاسم بينها ووضع حدود دقيقة لمنطقة تأثير كل منها، والجزم بالنقطة التى ينتهى عندها تأثير هذا العامل المعين ليبدأ تأثير ذلك الآخر. كما أن هذه العوامل ذاتها تتبادل فيما بينها التأثير والتأثر بحيث قد يقوى عامل معين تأثير عامل آخر أو يضعفه، ومن ثم فسوف تظل كل محاولة لتصنيف هذه العوامل وتحديدها محاولة غير حاسمة وغير نهائية.

وفى ضوء هذه الاعتبارات من الممكن تصنيف عوامل اتجاه شعرائنا المعاصرين إلى استدعاء الشخصيات التراثية إلى خمسة أنماط عامة من العوامل، أوخمس مجموعات قد يندرج تحت كل مجموعة منها أكثر من عامل فرعى، وهذه العوامل بعضها يفسر ارتداد الشاعر إلى موروثه فى العصر الحديث وتوثيق علاقته بهذا الموروث بشكل عام، وبعضها يفسر توظيف الشاعر المعاصر للشخصيات التراثية كصورة من صور هذه العلاقة،ولكن هذه العوامل فى مجموعها تفسر لنا فى النهاية سر شيوع هذه الظاهرة فى شعرنا المعاصر على نحو لم يعرفه تاريخ شعرنا من قبل. وهذه المجموعات الخمس هى :

١ ـ عوامل فنية

٢ ـ عوامل ثقافية.

٣ ـ عوامل سياسية واجتماعية.

٤ ـ عوامل قومية.

٥ ـ عوامل نفسية.

١ ـ العوامل الفنية :

من الممكن بلورة هذه العوامل الفنية فى عاملين اثنين أساسيين :

أولهما : إحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية، وبالمعطيات والنماذج التى تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها فيما لو وصلت أسبابها بها، ولقد أدرك الشاعر المعاصر أنه باستغلاله هذه الإمكانات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير؛ وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة فى نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حى ودائم فى وجدان الأمة، والشاعر حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أمته بطريق توظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليه. وكل معطى من معطيات التراث يرتبط دائما فى وجدان الأمة بقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة، بحيث يكفى استدعاء هذا المعطى أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التى ارتبطت به فى وجدان السامع تلقائيا، فليس غريبا إذن «أن نجد الشاعر يفسح المجال فى قصيدته للأصوات التى تتجاوب معه والتى مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه»[1]. وهكذا وجد الشاعر رهن تصرفه مئات الأصوات التى يمكن أن ترن فى وجدان المتلقى وسمعه بأبعاد من تجربته المعاصرة، وهذه الأصوات لها فى سمع المتلقى صدى خاص لا يخطئ وجدانه التقاطه، وهو حين يوظف هذه الأصوات يكون قد أضفى على تجربته الشعرية نوعا من الأصالة الفنية عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخى الحضارى، وأكسبها فى نفس الوقت لونا من الكلية والشمول بحيث تتخطى حاجز الزمن فيمتزج فى إطارها الماضى والحاضر فى وحدة شاملة، أو على حد قول واحد من رواد هذه التجربة فى شعرنا المعاصر ـ وهو عبد الوهاب البياتى ـ : «إننى عندما أختار هذه الشخصية التاريخية أو تلك لأتوحد معها، إنما أحاول أن أعبر عما عبرت

---

(١) د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار الكاتب العربى. القاهرة ١٩٦٧، ص ٣٠٧.

هى عنه، وأن أمنحها قدرة على تخطى الزمن التاريخى بإعطائها نوعا من المعاصرة»[١].

وهكذا تكتسب تجربة الشاعر المعاصر باستدعاء هذه الشخصيات التراثية غنى وأصالة وشمولا فى الوقت ذاته، فهى تغنى بانفتاحها على هذه الينابيع الدائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير، وتكتسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضارى التاريخى، وأخيرا تكتسب شمولا وكلية بتحررها من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج فى الكلى وفى المطلق؛ لأن النماذج التراثية التى يعبر الشاعر من خلالها «تمكن الشاعر من الخروج عن نطاق ذاتيته المغلقة إلى تجربة الإنسان فى هذا العصر وفى كل عصر»[٢].

فحين تقف شاعرة عربية فلسطينية معاصرة كفدوى طوقان أمام شباك التصاريح الإسرائيلى فى الضفة الغربية المحتلة تطلب من أعدائها تصريحا بالعبور إلى الضفة الأخرى، وترى بعينيها تلك المعاملة اللاإنسانية التى يلقاها العرب - يمزقها إحساس عميق بالمهانة والذلة، يدفعها لاستنهاض عزيمة قومها واستثارة نخوتهم العربية ليثأروا لكرامتها الجريح، وليشفوا هذه الرغبة الملتهبة فى الثأر التى تلتهب بين جوانحها، عندئذ تنبثق فى وجدان الشاعرة ثلاثة نماذج تراثية لثلاث نساء عربيات، عاشت كل منهن بُعْدًا من أبعاد مأساتها.

وأول هذه الشخصيات الثلاث هى تلك المرأة الهاشمية التى وقعت فى أسر الروم حين اكتسحوا بعض الثغور الإسلامية فى عهد المعتصم، ،كان الرجل الذى أسر هذه المرأة الهاشمية من عمورية، وتحكى كتب التاريخ أنه لطمها على وجهها، فصاحت «وامعتصماه» فبلغت صيحتها المعتصم، فأجابها وهو على سرير ملكه «لبيك، لبيك» ثم نهض لساعته واستنفر الجيوش وسار إلى عمورية وحاصرها حتى سقطت وأسر من فيها، وحرر الشريفة الهاشمية، ثم أمر بالمدينة فهدمت وحرقت[٣].

---

(١) من مقابلة أجراها معه محمد المبارك : الأقلام. السنة السابعة، عدد ١١، ص ٩٦.
(٢) د. خليل حاوى : من حديث أجراه معه غسان كنفانى. مجلة المعرفة السورية، العدد الخامس، تموز ١٩٦٢، ص ١٦٤.
(٣) انظر : ابن الأثير الجزرى : تاريخ الكامل، المطبعة الكبرى، القاهرة، ١٢٩٠هـ، جـ٦، ص ١٦٣ - ١٦٥، وابن العماد الحنبلى : شذرات الذهب فى أخبار من ذهب، المكتب التجارى، بيروت، جـ ٢، ص ٦٣ ، ٦٤.

أما الشخصية الثانية فهى شخصية «ليلى العفيفة» أو ليلى بنت لكيز، التى أسرها الفرس وهى فى طريقها لتزف إلى زوجها، ومن أسرها استنجدت بابن عمها البراق بن روحان، فارس ربيعة وشاعرها فى قصيدتها المشهورة :

ليت للبراق عينا فترى   ما ألاقى من بلاء وعنا

فلما بلغت البراق القصيدة حشد الرجال وسار إلى فارس، وما زال يسعى طورا بالقتال وآخر بالحيلة حتى خلصها من يد غاصبها[١].

أما المرأة الثالثة فهى هند بنت عتبة «آكلة الكبد» التى بقرت بطن حمزة بن عبد المطلب رضى الله عنه - بعد استشهاده فى أحد على يد العبد وحشى بتحريض من هند وزعماء قريش - فاستخرجت كبده فلاكتها لتشفى غليلها مما صنعه حمزة عليه السلام بأهلها فى يوم بدر[٢].

تعانقت الشخصيات الثلاث فى رؤيا الشاعرة، واتحدت مواقفها بأبعاد تجربتها الخاصة، ورأت أن خير ما تتوسل به إلى وجدان المتلقى العربى هو أن تنقل إليه تجربتها بأبعادها الثلاثة - الإحساس بالمهانة، واستنفار النخوة العربية، والرغبة العارمة فى الانتقام - من خلال هذه الشخصيات الثلاث، وهذا هو ما فعلته فى قصيدتها الرائعة «آهات أمام شباك التصاريح عند جسر اللنبى»[٣].

وقد عبرت عن البعدين الأولين - الإحساس بالمهانة واستصراخ العزيمة العربية - من خلال استدعاء شخصيتى المرأة الهاشمية التى استنجدت بالمعتصم، وليلى العفيفة، وذلك عن طريق تبنى صرختيهما الشهيرتين «وامعتصماه» و «ليت للبراق عينا»، تقول الشاعرة :

آه إنسانيتى تنزف، قلبى يقطر المر، دمى سم ونار
(عرب . فوضى . كلاب)
آه . . وامعتصماه

(١) انظر : لويس شيخو : شعراء النصرانية. مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ١٨٩٠، جـ١، ص ١٤١ وما بعدها.
(٢) انظر : ابن هشام : السيرة النبوية، تحقيق السقا وزميليه، مطبعة الحلبى ١٩٣٦. جـ ٣، ص ٩٦ وما بعدها.
(٣) ديوان : الليل والفرسان : ط أولى، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٩، ص ٧١.

آه . . يا ثأر العشيرة
كل ما أملكه اليوم انتظار
ما الذى قص جناح الوقت؟ من كسَّح أقدام الظهيرة؟!
يجلد القيظ جبينى
عرقى يسقط ملحا فى جفونى
آه . . جرحى، مرغ الجلاد جرحى فى الرغام
ليت للبراق عينا . .
آه ياذل الإسار .

وهكذا تشع ملامح الشخصيتين التراثيتين اللتين استعارت الشاعرة صوتيهما بإيحاءات بالغة الغنى والرحابة فى وجدان المتلقى العربى حيث تتعانق صرخة الكبرياء الجريح بصرخة الاستنفار الواثقة من الاستجابة، وحيث يفيض من ورائهما ـ رغم ما فيهما من مرارة صارخة ـ يقين راسخ بالانتصار على هذه المحنة، ألم تتبين نموذجين استطاعا أن يجتازا محنتهما؟! وهذان النموذجان يعيشان فى وجدان المتلقى مرتبطين بثورة الكبرياء العربية الجريح عندما تمر بمحنة يختبر فيها نقاء معدنها وصلابته، وخروجها من هذه المحنة أشد نقاء وصلابة رغم كل ما عانته من آلام.

ولعل الشاعرة أرادت بتبنيها لصرخة المرأة الهاشمية «وامعتصماه» أن تستثير النخوة العربية على المستوى الرسمى لأن صرخة المرأة كانت استنجادا بممثل السلطة الخليفة المعتصم، بينما أرادت بتبنيها لصرخة ليلى العفيفة استنهاض هذه الهمة على المستوى الشعبى، فقد استنهضت ليلى بقصيدتها تلك عزيمة ابن عمها وعشيرتها كلها.

أما البعد الثالث من أبعاد تجربة الشاعرة وهو عاطفة الثأر الملتهبة، والرغبة العارمة فى الانتقام من أولئك الذين امتهنوها وامتهنوا قومها، فقد نهضت هند بنت عتبة بنقله وتجسيده، ولقد عاشت هند فى وجدان الإنسان العربى مرتبطة بعاطفة الثأر الشرس التى تدفع صاحبها إلى ارتكاب أبشع الأعمال، ولعل الشاعرة أحست بما فى تبنيها لهذا النموذج اللاإنسانى من تناقض مع عاطفة الثأر النبيل التى

تتأجج بين جوانحها فاعتذرت بأن هؤلاء الذين سلبوا أرضها وشردوها وشردوا أهلها قد قتلوا - بتصرفاتهم اللاإنسانية - عاطفة الحب فى أعماقها.

ألف هند تحت جلدى
جوع حقدى
فاغر فاه . . سوى أكبادهم لا يشبع الجوع الذى استوطن جلدى
آه يا حقدى الرهيب المستثار
قتلوا الحب بأعماقى، أحالوا فى عروقى الدم غسلينا ونار

وهكذا استطاعت الشاعرة بتوحدها مع هذه النماذج التراثية أن تكسب تجربتها هذا الشمول الإنسانى الرحيب حين جعلتها تجتاز حدود الزمان فترن من خلال ثلاثة من أصوات الماضى، دون أن تفقد خلجة واحدة من أدق خلجات معاصرتها، واستطاعت فى الوقت نفسه أن تحقق لهذه التجربة نوعا من الأصالة والعراقة عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخى الحضارى، واستطاعت أخيرا أن توفر لها طاقات إيحائية لا حد لقدرتها على الإشعاع والتأثير، عن طريق استخدامها لهذه الشخصيات الثلاث التى تآزرت مع بقية التكنيكات الشعرية الأخرى التى استخدمتها الشاعرة فى نقل تجربتها بأبعادها المختلفة.

أما العامل الثانى من هذه العوامل الفنية فيتمثل فى نزعة الشاعر المعاصر إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية، فقد ظل شعرنا العربى ردحا طويلا من الزمن يعانى من طغيان الجانب العاطفى الذاتى عليه حيث كانت القصيدة العربية دائما تعبيرا غنائيا عن عاطفة ذاتية، ولقد أصبحت تجربة الشاعر فى العصر الحديث أكثر تشابكا وتعقيدا من تلك التجربة الذاتية البسيطة التى تتسع لها القصيدة الغنائية وتستوعبها، فحاول شاعرنا المعاصر أن يضفى على الشكل الفنى لتجربته لونا من الدرامية والموضوعية، حيث استعار بعض تكنيكات الفنون الموضوعية الأخرى؛ كفن المسرحية وفن القصة وفن السينما، فشاعت فى القصيدة الحديثة تكنيكات تلك الفنون كالحوار وأسلوب القص وتعدد الأصوات والمونولوج الداخلى والمونتاج. وأخيرا لجأ - من بين ما لجأ إليه من تكنيكات - إلى استخدام

الشخصيات التراثية كمعادل موضوعى لتجربته الذاتية، حيث كان يتخذها قناعا يبث من خلاله خواطره وأفكاره، و«القناع ـ كما يقول البياتى ـ هو الاسم الذى يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته» أى أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التى تردى أكثر الشعر العربى فيها، فالانفعالات الأولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها، بل هى الوسيلة إلى الخلق الفنى المستقل»[1].

ونحن نلمح فى قول البياتى هذا صدى قويا لنظرة إليوت فى المعادل الموضوعى، فقد كان إليوت يرى «أن عواطف الشاعر ليست فى ذاتها هامة، أى كما قال فى توضيح بعض أشعار فاليرى : مركز القيمة قائم فى الأنموذج الذى نصنعه من مشاعرنا وليس فى مشاعرنا نفسها»[2]. وهذا الأنموذج الذى نصنعه من مشاعرنا هو ما يطلق عليه إليوت اسم «المعادل الموضوعى».

ويشرح إليوت ما يقصده بهذا المصطلح على النحو التالى : «إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى قالب فنى أن تكون بإيجاد «معادل موضوعى» لها، وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تنفجر هذه العاطفة فى الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة فى تجربة حسية»[3].

ولقد تأثر شعراؤنا ـ من بين ما تأثروا به من جوانب تجربة إليوت الشعرية والنقدية ـ بنظريته هذه فى «المعادل الموضوعى»؛ حيث وجدنا أفكار إليوت هذه تتردد كثيرا على ألسنتهم، وقد افتتن عبد الوهاب البياتى بشكل خاص بترديد هذه الأفكار فى كل مناسبة، فهو فى مقابلة أجراها معه محمد مبارك[4] يكرر نفس

(١) عبد الوهاب البياتى : تجربتى الشعرية. منشورات نزار قبانى. بيروت، ١٩٦٨، ص ٣٥.

(٢) ف. أ. ماثيسن : ت. س. إليوت. الشاعر الناقد. ترجمة د. إحسان عباس. المطبعة العصرية، صيدا، بيروت ١٩٦٥. ص ١٣٢.

(٣) د. محمود الربيعى، فى نقد الشعر. الطبعة الأولى. دار المعارف، مصر ١٩٦٨ ص ١٩٥. ومرجع ماثيسن السابق ص ١٣٢، ١٣٣.

(٤) مجلة الأقلام. السنة السابعة. عدد ١١، ص ٨٦.

الأفكار التى برر بها من قبل لجوءه إلى استخدام الشخصية التراثية كقناع، والتى هى فى مجملها أفكار إليوت فى نظريته عن المعادل الموضوعى.

كما يرى الدكتور خليل حاوى أن الأساطير التى يستخدمها الشعر الحديث - باعتبارها معطى من معطيات التراث - «تمكن الشاعر من دمج الذاتى بالموضوعى، ومن ثم التعبير عن التجارب الكلية الشاملة»[1].

وكما تأثر شعراؤنا بإليوت - على المستوى النظرى - فى نظريته تلك فى المعادل الموضوعى، فقد تأثروا به أيضا على المستوى التطبيقى فى محاولة توفير هذا المعادل الموضوعى لتجاربهم الشعرية؛ فقد حاول إليوت فى نتاجه الشعرى كله، سواء فى شعره المسرحى أم شعره غير المسرحى، تطبيق نظريته تلك، ففيما يتصل بشعره غير المسرحى - وهو ما يهمنا فى الدرجة الأولى هنا - نراه فى هذا الشعر يتجه إلى «الاعتماد على أساس ذهنى، يجعل منه مجهودا تنظيميا وقالبا موضوعيا متماسكا، وهو أيضا يتجه إلى خلق شخصيات يعبر من خلالها. . وإلى جانب هذا احتفظ فى شعره غير المسرحى بعنصر قصصى درامى، وبنى كثيرا منه على إشارات تاريخية وأسطورية ساعدت على توضيح بنائه الموضوعى وجعلت منه قالبا فنيا موازيا لما يثير من موضوعات ولما يحيى من أساطير وليس مجرد تعبير عن بعض المشاعر الخاصة المتصلة بهذه الموضوعات أو فى هذه الأساطير، وأوضح أمثلة لهذا فى شعر إليوت قصيدته التى اشتهر بها (الأرض الخراب)، وكذلك قصائده فى (أربعاء الرماد)»[2].

وقد تأثر شعراؤنا بإليوت فى استخدام كل هذه التكنيكات فى شعرهم، بل إنهم تجاوزوا كل هذه التكنيكات إلى ما هو أشد إمعانا فى الموضوعية، حيث استخدموا فى كتابة القصيدة القالب المسرحى بكل مقوماته، من تعدد الشخصيات، إلى تطور الحدث، إلى استخدام الحوار، وحتى تلك التوجيهات المسرحية التى يكتبها المؤلف يصف بها المنظر الذى تدور فى إطاره الأحداث المسرحية، أو يلخص به بعض هذه الأحداث، استخدمها الشعراء فى قصائدهم.

---

(١) د. خليل حاوى: من حديث لمجلة المعرفة. العدد الخامس، ص ١٦٤.
(٢) د. محمود الربيعى: فى نقد الشعر، ص ١٩٥، ١٩٦.

ففى قصيدة أدونيس «تيمور ومهيار»[1] التى يصور فيها خلود الشاعر فى مواجهة كل قوى العنف والبغى والظلام التى تحاول أن تخنق صوته على مر العصور، يستخدم أدونيس كل هذه التكنيكات المسرحية. وتيمور فى القصيدة هو رمز السلطة المستبدة الطاغية فى كل عصر، بينما يمثل مهيار ـ وهو من رموز أدونيس الأساسية التى استعارها من التراث ـ صوت الشاعر أو صوت صاحب الفكرة عموما الذى يتحدى قوى الظلام دائما، وينتصر عليها فى النهاية رغم كل ما يلقاه من بطشها، وما يعانيه من تنكيلها وطغيانها، وتدور مقاطع القصيدة على النحو التالى :

I

(ردهة فى القصر. تيمور وحوله حرس مسلحون)

تيمور (بغضب) : هاتوه، هاتوا حمم البركان؛ هاتوا نهم الضباع
لفُوه بالجرذان والأفاعى
هاتوه واسحقوه

(تنصب خشبة تغطيها أمشاط الحديد، يمدد عليها مهيار، يربط، يجلد حتى يتقطع لحمه، يسمر رأسه بمسامير حميت فى النار، يؤخذ إلى السجن، يبطح على وجهه، توضع أسطوانة من الحجر على ظهره، تقيد يداه ورجلاه).

II

(تيمور. مهيار. حرس مسلحون)

تيمور : ألم تكن فى السجن . . . كيف جئت؟
هدمتَه؟ انسللتَ من شقوقه؟ أخرجك السجان؟

مهيار : أخرجنى سلطان
كالشمس لا يموت، كالإنسان
كالبحر. . نسغ الشجر، الغبار، وجه القمر، الإيقاع
فى مسيرة الأفلاك فى مداره
أخرجنى سلطان
كالشمس لا يموت. . كالإنسان

(١) أدونيس (على أحمد سعيد) ديوان : المسرح والمرايا. دار الآداب، بيروت، ١٩٦٨، ص ٥٣.

وتستمر القصيدة على هذا النحو الجديد، وتدخل فيها أصوات جديدة كصوت الساحر وصوت الجمهور وصوت الراوى وتنتهى القصيدة بانتصار مهيار رغم قتله مرتين، بعث بعد إحداهما، وأمطرت السماء نارا على المدينة بعد قتلته الثانية فاستذلت وانسحقت واحترقت «ومهيار دم وماء. والأرض مثل وجهه تبدأ مثل صوته. والناس يولدون» كما يقول الراوى فى ختام القصيدة.

وقد اعتمد الشاعر فى هذه القصيدة من أجل توفير المعادل الموضوعى لتجربته ـ إلى جانب اعتماده على هذه التكنيكات المسرحية ـ على توظيف شخصيتين تراثيتين؛ هما شخصيتا تيمور لنك الإمبراطور التترى الذى خرب بغداد، والذى كان رمزا للسلطة المدمرة، ومهيار الديلمى الشاعر العباسى الشعوبى، الذى تبنى أدونيس صوته ليعبر من خلاله عن مرحلة من مراحل تطور تجربته الشعرية، وهى مرحلة رفضه للواقع الحضارى العربى، وتبنيه للأصوات التى رفضت هذا الواقع ـ من خلال التاريخ ـ وعملت على تجاوزه.

لقد كانت هذه النزعة إلى تحقيق البعد الموضوعى والدرامى للقصيدة العربية المعاصرة، عاملا من أهم العوامل التى حدت بشعرائنا إلى استدعاء الشخصيات التراثية فى شعرهم، حتى «تنتقل القصيدة من سيولة وإبهام المشاعر الأولى إلى صلابة ووضوح التكوين الموضوعى، كيما يتحقق التكافؤ الشعرى بين استقلال الشخصية التاريخية والتفسير المعاصر الذى يقدم به الشاعر هذه الشخصية»(١).

٢ ـ العوامل الثقافية :

وهى عوامل ساعدت على اتجاه الشعراء المعاصرين إلى استدعاء الشخصيات التراثية، وعلى الانتقال بعلاقة الشاعر بموروثه من مرحلة «التعبير عن الموروث» إلى مرحلة «التعبير به»، وقد تأثر شعراء المرحلتين(٢) كلتيهما بهذه العوامل، وهذه العوامل بدورها يمكن بلورتها فى عاملين اثنين أساسيين أيضا :

---

(١) عبد الجبار عباس : التعليق على ديوان «البكاء على مسلة الأحزان» للشاعر نبيل ياسين. مجلة الأقلام، السنة السادسة، عدد ٩، ص ٨٠.

(٢) لمزيد من الإيضاح حول هاتين المرحلتين انظر المبحث الثانى من هذا السفر.

أولهما : هو تأثير حركة إحياء التراث، والدور الذى قام به رواد هذه الحركة فى كشف كنوز التراث وتجليتها، وتوجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار، وقد لفت هذا أنظار شعرائنا منذ بداية عصر النهضة إلى ما يزخر به هذا التراث من كنوز، فارتدوا إليه يستلهمونه ويسترفدونه، وقد مرت علاقة شعرائنا بهذا التراث منذ ذلك الحين بمرحلتين أساسيتين، يمكن أن نسمى أولاهما «مرحلة تسجيل التراث» أو «التعبير عنه» كما يمكن أن نسمى الثانية «مرحلة توظيف التراث» أو «التعبير به». وكان طبيعيا أن تبدأ علاقة شاعرنا بموروثه بالصيغة الأولى، صيغة «التعبير عن الموروث» بمعنى تسجيل عناصره ومعطياته بدون إضفاء دلالات معاصرة عليها. وهكذا كانت هذه المرحلة الأولى وجها من وجوه حركة الإحياء، وبعدا من أبعادها.

ثم تطورت هذه العلاقة ين الشاعر والموروث إلى مرحلتها الثانية؛ مرحلة «التعبير بالموروث»؛ بمعنى توظيفه فنيا للتعبير عن التجارب الشعرية المعاصرة، وقد أدرك شعراء هذه المرحلة الثانية الذين تعاملوا مع تراثهم فى إطار هذه الصيغة أن عليهم أن يسيروا فى الشوط الذى بدأه أسلافهم إلى غايته، وألا يقفوا عند الحدود التى انتهت إليها جهود هؤلاء الرواد، حيث جدت ظروف حضارية وثقافية لم تكن متوافرة أمام هؤلاء الرواد عندما صنعوا نموذجهم الخاص فى التعامل مع التراث، ولعل أبسط هذه الظروف أن شعراء مرحلة الإحياء لم يكن أمامهم النموذج الذى يحتذونه ويطورونه من نماذج التعامل مع الموروث فى حين أن شعراء المرحلة الثانية قد وجدوا أمامهم هذا النموذج جاهزا فى تجربة شعراء مرحلة الإحياء، يضاف إلى ذلك أن التراث لم يكن فى وجدان الجماهير وعقولهم - ولا حتى فى وجدان الشعراء أنفسهم - بمثل هذا الحضور الذى هو عليه الآن بعد أن قامت حركة الإحياء ببعثه حيا تحت كل سمع وبصر، ومن ثم فإن نموذج «التعبير عن» كان هو الموقف الأمثل الذى يقفه الشاعر فى المرحلة الأولى، مشاركة منه فى عملية الإحياء بوسائله الخاصة، وقد قام الشعراء فعلا بدور جوهرى فى تحقيق هذا الحضور الدائم للتراث فى وجدان الجماهير وعقولهم، ولم يكن من الممكن لصيغة «التعبير بـ..» أن تتحقق فى هذه المرحلة الأولى، لأن أول شروط توافر هذا النموذج من نماذج العلاقة بالموروث فى النتاج الشعرى هو أن يكون للأدوات التراثية التى

يستخدمها الشاعر في إطار هذه الصيغة حضور حي في وجدان الجماهير، إذ لا معنى لأن يتوسل الشاعر إلى هذا الوجدان بوسائل غريبة عليه.

وجد شعراء المرحلة الثانية إذن أن عليهم أن يتجاوزوا تلك المرحلة التي انتهى إليها أسلافهم، وأن يمضوا في الطريق الذي مهده هؤلاء الرواد إلى غايته وأن يستغلوا ما اكتشفوه لهم من ينابيع بكر، ولم تعد وظيفة الشاعر المعاصر أن يقوم بتدوين التراث وتسجيله، فتلك المرحلة انتهت بالنسبة للشاعر وأصبحت مهمة الدارس والمؤرخ، وأصبح على الشاعر المعاصر أن يتعامل مع هذا التراث من خلال منظور تفسيري، يحاول من خلاله أن يكشف تلك الروح الشاملة الخالدة الكامنة في هذا التراث، والينابيع الأولى التي تفجر منها، أصبح «من يتكلم بصوت الكتب وأنظمتها وقواعدها لا ينقل إلينا غير الصدى الباهت للأصوات التي تركتها، لكن من يتكلم بصوت الينابيع الأصيلة في أعماق شعبه ينقل إلينا ملايين الأصوات، ويرفع مصير كل فرد منا إلى مصير الإنسانية»[1].

وقد أدرك هولاء الشعراء أن عليهم لكي يكتشفوا ما في هذا التراث من قيم صالحة للبقاء أن يستوعبوه أشمل استيعاب ويتمثلوه أعمق تمثل، فعكفوا عليه يقرءونه ويمحصونه، ويتبنون من أصواته ومعطياته ما يتجاوب مع همومهم المعاصرة، فيعكف شاعر كصلاح عبد الصبور عامين كاملين على التراث الشعرى العربى كله يقرؤه ويتمثله، ويعجب بأصوات منه، ويرفض أصواتا أخرى[2]، ويقدم لنا قراءات جديدة في ذلك الشعر القديم، ويعكف شاعر آخر كأدونيس طويلا على الشعر العربى في مختلف عصوره وينتخب لنا منه مختارات ينشرها في ثلاثة مجلدات ضخمة تحت عنوان «ديوان الشعر العربى»، ونجد كثيرين غيرهما يقومون بنفس الصنيع أو قريب منه، وأخيرا نجد هؤلاء وأولئك يختارون من النماذج والأصوات التراثية ما يتجاوب مع أبعاد تجاربهم المعاصرة، فيستخدمونه في نقل هذه التجارب.

وما كان شيء من ذلك كله ليتم لو لم تحقق جهود مدرسة الإحياء للتراث هذا الحضور الحى في وجدان الجماهير والشعراء على السواء، ولو لم يكن النموذج الذى حققه شعراء المرحلة الأولى ماثلا أمام شعراء المرحلة الثانية.

(١) أدونيس : خواطر حول تجربتي الشعرية : آداب مارس ١٩٦٦، ص ٩٥.
(٢) انظر : صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر، دار العودة. بيروت، ١٩٦٩، ص ١١٠ وما بعدها.

أما **العامل الثانى** من هذه العوامل الثقافية فهو تأثر شعرائنا المعاصرين بالاتجاهات الداعية إلى الارتباط بالموروث فى الآداب الأوربية الحديثة، ولقد كان هذا العامل مكملا للعامل الأول وداعما له، على الرغم مما قد يبدو بينهما من تعارض ظاهرى، خصوصا فى نظر من يعتبرون أن الارتباط بالتراث معناه التقوقع عليه، وإغلاق الباب فى وجه أية تيارات ثقافية وافدة، حتى لو كانت مما يدعم هذا الارتباط بالتراث، ويرشد إلى أقوم السبل التى تقود إلى الاحتفاظ لهذا التراث بحياة متجددة أبدا.

ولقد كان من أهم الجوانب الإيجابية التى تأثر بها شعراؤنا المعاصرون من الثقافة الأوربية الحديثة دعوة الشاعر والناقد الإنجليزى ت. س. إليوت إلى ضرورة ارتباط الشاعر بموروثه، وقد وضع إليوت الأسس النظرية لهذه الدعوة فى مقالته الشهيرة التى نشرها فى وقت مبكر : «الاتباعية والموهبة الفردية»[1]. وهذه المقالة «طبعت أول مرة سنة ١٩١٧[2] ولا تزال من أهم مقالاته، ومفتاحا لما بعدها من آثار، وهى تتضمن فى ذاتها كل التطورات الأخيرة»[3].

وفى هذه المقالة يرى إليوت «أن خير ما فى عمل الشاعر، وأكثر أجزاء هذا العمل فردية هى تلك التى يثبت فيها أجداده الموتى خلودهم»، كما يرى أن أول ما تشمله التقاليد التى يدعو إليها هى تلك الحاسة التاريخية «التى لا يتأتى الاستغناء عنها لمن يود أن يظل شاعرا بعد الخامسة والعشرين» وأنه «ليس لشاعر أو فنان فى أى نوع من الفنون قيمته الكاملة فى نفسه، وإنما تترتب قيمته على أساس علاقته بالسلف من الشعراء والفنانين» و «أن الحاضر ينبغى أن يغيّر الماضى بمقدار ما يوجه الماضى الحاضر».

---

(١) ترجمت هذه المقالة إلى العربية أكثر من مرة، وممن ترجموها الدكتورة لطيفة الزيات تحت عنوان «التقاليد والموهبة الفردية» وهى المقالة الأولى ضمن مجموعة مقالات ترجمتها لإليوت تحت عنوان «مقالات فى النقد الأدبى». مكتبة الأنجلو (بدون تاريخ) ص ٥. وترجمها الدكتور منح خورى تحت عنوان «التراث والموهبة الذاتية» فى كتاب «الشعر بين نقاد ثلاثة» دار الثقافة. بيروت سنة ١٩٦٦ ص ٧٤. وقد اعتمدت على هاتين الترجمتين.

(٢) هكذا ورد فى النص، ولعله خطأ مطبعى، فالمعروف أن المقالة نشرت لأول مرة عام ١٩١٩، كما تشير إلى ذلك الترجمات العربية للمقالة.

(٣) ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، ترجمة الدكتورين إحسان عباس ومحمد يوسف نجم. دار الثقافة. بيروت ١٩٥٨ ـ ١٤٢/١.

وقد ألح إليوت على هذه الدعوة ـ على المستوى النظرى ـ إلحاحا كبيرا، وإن كان لا ينبغى أن يفهم من هذا الإلحاح أن إليوت يدعو إلى أن تفنى شخصية الشاعر فى تراثه، بحيث يصبح مجرد مرآة تنعكس عليها تقاليد ذلك التراث، فيفقد بذلك أهم صفتين تميزان الشاعر الحقيقى وهما الأصالة والمعاصرة، بل إن دعوة إليوت إلى الارتباط بالموروث «لم تكن بحال من الأحوال دعوة إلى السير على نهج التقاليد الكلاسيكية كما فعل الكلاسيكيون الجدد فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، وإنما كانت دعوة إلى إدراك الروح السارية فى التقاليد والتى تجعل منها وحدة تتكامل حلقاتها باندماج فكر العصر فيها، ومن ناحية أخرى فإن فكر العصر لا يفهم إلا إذا نظر إليه باعتباره حلقة مكملة لهذه التقاليد من جهة كونه امتدادا ضروريا لها. إن الارتباط بالتقاليد والدعوة إلى الاستفادة من عنصرى الثبات والنظام الموجودين فيها لم يطغ لحظة عند إليوت على الدعوة إلى الارتباط الشديد بواقع الحاضر الحى، وتمثيله تمثيلا صحيحا»[1].

وإذا كان إليوت فى كتاباته النقدية قد وضع الأسس النظرية لهذه الدعوة فإن شعره لم يكن أقل أثرا فى إرساء دعائمها على المستوى التطبيقى، حيث جاء هذا الشعر أنضج وأكمل تطبيق للأسس التى قامت عليها دعوته إلى الموروث، فأكثر فى شعره من استخدام كثير من الإشارات والاستعارات التراثية، إلى حد أنه فى بعض الأحيان كان يورد فى بعض قصائده نصوصا تراثية غير إنجليزية بلغاتها الأصلية، فقد كان مفهومه للتراث لا يقتصر على التراث الإنجليزى فحسب، وإنما يرحب ليشمل كل التراث الأوربى، فإن إليوت يرى أنه يتحتم على الشاعر «أن يشعر أن لأدب بلاده داخل نطاق أدب أوربا من أيام هومر كيانا معاصرا، وأن تلك الآداب مجتمعة تكون فيما بينها كيانا معاصرا»، وأنه لابد أيضا «أن يتعلم الشاعر بمضى الزمن أن هناك عقلا أهم من عقله؛ عقل أوربا.. عقل بلده». على هذا الأساس لم يجد إليوت غضاضة فى أن يضمّن أعماله الشعرية اقتباسات من دانتى الإيطالى، أو من بودلير الفرنسى، أو سواهما من أسلافه الأوربيين الذين كان

(1) د. محمود الربيعى : فى نقد الشعر، ص ١٨٦.

يرى فى نتاجهم تراثا له ولكل شاعر أوربى مهما اختلفت لغته، ومن ثم فقد جاء شعره ـ كما يقول الناقد الأمريكى ماثيسن ـ «يحمل فى كل موضع منه شاهدا على كيفية بقاء ما يقرؤه حيا فى ذهنه، وعلى تصوره أن الشعر كل حى لكل شعر كتب من قبل»[1]، فهو «يدمج فى نسيج شعره مقتبسات عديدة من شعراء آخرين، فبهذه الطريقة يستطيع أن يحقق شيئين معا، فيوحى بوعيه الواسع للماضى ـ وهو شىء يملكه حتما أى قارئ حديث مثقف ـ ويزيد زيادة كبرى ـ وهذا هو الأهم ـ فى مضمونات أبياته»[2].

ولم يقتصر إليوت على استرفاد التراث الشعرى، وإنما لجأ إلى كل مصادر التراث، فحفل شعره بالإشارات الأسطورية، والدينية، والتاريخية، إلى جانب استرفاده للتراث الشعرى، بل إنه كان يخرج عن نطاق تراثه الأوربى إلى التراث الإنسانى بعامة، فكان من مصادره بعض كتب الأساطير الهندية، وكتب التصوف القديمة. كالرامايانها والمهابهاراتا والأوبانيشاد والباجافادكيتا[3]، وإن ظل اعتماده الأكبر على التراث الأوربى.

ولقد شغف إليوت بالاعتماد على الموروث إلى الحد الذى كان كثيرا ما يعوق قراءه عن متابعته وإدراك مراميه، لعدم إحاطتهم بمصادر الموروث التى يمتاح منها. فإن «استخدام إليوت لما يقرؤه (وتلك لمحة ثقفها من الرمزيين ثم أوغل فيها) كانت عقبة أمام كثير من قراء شعره.. فهناك من يعتقدون أن فهمه مستحيل دون وجود القدرة على تبين الإشارات الكثيرة المتنوعة التى يوردها، وهؤلاء لذلك عدوه شاعر المثقفين، وتخلوا عن قراءته يأسا، وغدوا لا يكترثون بأن يمضوا فى تعقب ذلك المجال الواسع المتخصص من عدته فى المعرفة»[4].

ولقد كان إليوت من أكثر الشعراء الغربيين تأثيرا فى شعرائنا المعاصرين، وكان من أهم ما تأثروا به منه دعوته هذه إلى الارتباط بالموروث ـ بجانبيها النظرى

---

(١) ماثيسن : ت. س. إليرت الشاعر الناقد، ص ٤٦.

(٢) السابق ، ص ٩١.

(٣) انظر : السابق ص ١١٠ وما بعدها، ود. محمود الربيعى فى نقد الشعر، ص ١٩٦ ومحيى الدين محمد: الرموز عند بدر شاكر السياب. المجلة ع ٧٩ يوليو ٦٣، ص ٨٨.

(٤) ماثيسن : ت. س. إليوت : ص ١٠٩.

والتطبيقى - ولقد رأينا منذ قليل جانبا آخر من جوانب تأثر شعرائنا المعاصرين بإليوت فى نظريته عن «المعادل الموضوعى».

ولعل تمثل شعرائنا الخاطئ لصنيع إليوت هو الذى دفع بهم فى البداية إلى التهافت على التراث الإغريقى وإثقال قصائدهم بإشارات واستعارات منه، لا لشىء سوى لأن إليوت قد امتاح من هذا التراث دون أن يضعوا اعتبارا لكون هذا التراث هو تراث إليوت وقرائه، ومن ثم فهو ليس غريبا على وجداناتهم، أما بالنسبة للمتلقى العربى فإن هذا التراث غريب على وجدانه وفكره، ومن ثم فإنه لم يستجب له فى البداية، وحدثت فجوة خطيرة بين هذا التكنيك الجديد وبين القارئ العربى كانت إحدى سلبيات هذه الظاهرة، حتى ارتد شعراؤنا إلى تراثهم الذى يمثل أرضا مشتركة بينهم وبين قرائهم، فحققت الظاهرة استجابة كبيرة.

ولقد كان صلاح عبد الصبور من أشد شعرائنا حماسة للتعبير عن تأثره بإليوت فى هذا المجال، حتى إنه عندما أراد أن يعبر عن عمق صلته بموروثه عبر عنها من خلال أفكار إليوت، بل وربما من خلال عباراته ذاتها، يقول : «ليس التراث حركة جامدة، ولكنه حياة متجددة، والماضى لا يحيا إلا فى الحاضر، وكل قصيدة لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثا، ولكل شاعر أن يتخير تراثه الخاص»[1].

ويقول فى موضع آخر :«إن الميزة الحقيقية فى الفن والأدب المتحضرين أنهما تراث ممتد يستفيد لاحقه من سابقه، ويقنع كل فنان بإضافة جزء صغير إلى الخبرة التى سبقته، وتظلله كله روح المسئولية عن البشر والكون، ومن هنا لا يجد إليوت غضاضة فى التضمين من دانتى أو بودلير»[2].

وقد بلغ من افتتان صلاح بدعوة إليوت هذه - بجانبها النظرى والتطبيقى - أنه استعار أشد تكنيكات إليوت تطرفا فى هذا المجال، وهو تضمين نصوص الشعراء الأجانب بلغتها الأصلية؛ ففى قصيدة «بودلير»[3] ضمَّن

(١) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر، ص ١١٣.
(٢) السابق، ص ٧٩.
(٣) صلاح عبد الصبور : أحلام الفارس القديم، دار الآداب بيروت، ١٩٦٤ - ص ٦٢.

صلاح بيتين من شعر بودلير بلغتهما الفرنسية، حيث يقول في القصيدة موجها حديثه إلى بودلير :

أنت لما عشقت الرحيل
لم تجد موطنا
يا حبيب الفضاء الذى لم تجسه قدم
يا عشيق البحار، وخدن القمم
يا أسير الفؤاد الملول
وغريب المنى
يا صديقى أنا
Hypocrite lecteur
Mon semblable, mon frère
شاعر أنت والكون نثر.

ولعل فى اعتراف عبد الصبور بأنه قد عكف على التراث العربى لاستيعابه بعمق وشمول خلال عامى ١٩٦٤ - ١٩٦٥[١] - أى بعد أن توثقت صلته الثقافية بإليوت - ما يصلح شاهدا على عمق تأثره بإليوت فى هذا المجال.

ولم يكن عبد الصبور وحده هو الذى عبر عن تأثير إليوت العميق من هذه الناحية فى شعرائنا المعاصرين، فإنه حتى أولئك الذين لم يجاهروا بتأثرهم بإليوت كالشاعر أدونيس - وهو واحد من الشعراء الذين كان تأثرهم الأكبر بالاتجاهات الرمزية والسيريالية فى الشعر الفرنسى بالذات - يستخدم نفس عبارات إليوت فى بيان صلة الماضى بالحاضر، وذلك أثناء تقديمه لديوان «قصائد مختارة» ليوسف الخال، حيث يذهب فى مقدمته إلى أن يوسف الخال أكثر شعرائنا الجدد تراثية، و«أنه بقدر ما يشعر أن على الحاضر أن يغير الماضى يشعر أن على الماضى أن يوجه الحاضر»[٢] وهذه إحدى عبارات إليوت الشهيرة التى مرت بنا منذ قليل فى مقالته «الاتباعية والموهبة الفردية» رغم أن الشاعر يحاول بعد هذه العبارة مباشرة أن يعبر

---

(١) انظر : حياتى فى الشعر، ص ١١٠ وما بعدها.

(٢) أدونيس (على أحمد سعيد) : مقدمته لديوان «قصائد مختارة» ليوسف الخال. دار مجلة شعر، بيروت (بدون تاريخ) ص ٢٣.

عن مخالفته لإليوت فى فهمه لعلاقة الشاعر بموروثه حيث يقول : «نقول ذلك دون أن نشارك ت. س. إليوت فى زعمه أن من مزايا الشاعر الحقيقى أن يذكرنا حين نقرؤه بسابقيه، وأن تقودنا إليه قراءة هؤلاء، وإلى عدم إمكان التجديد تجديدا حقيقيا».

كان تأثر شعرائنا الجدد إذن بدعوة إليوت هذه عاملا من العوامل البارزة التى دفعتهم إلى الارتباط الوثيق بتراثهم، وقد رأينا كيف أن هذا العامل لم يتناقض مع العامل السابق - وهو تأثر شعرائنا بحركة إحياء التراث بجانبيها العلمى والفنى - وإنما أكمله وعمق تأثيره.

إذا كنا قد ركزنا على تأثير إليوت بالذات من بين مؤثرات صلة شعرائنا الجدد بالثقافة الغربية، فذلك لأن إليوت كان أبرز هذه المؤثرات وأقواها تأثيرا على شعرائنا فى هذا المجال بالذات، بل لعله كان الوسيط الذى مارست من خلاله المؤثرات الأخرى - كنزعة الرمزيين إلى الاعتماد على الموروثات الأسطورية، هذه النزعة التى تأثر بها إليوت ذاته - تأثيرها على شعرائنا فى مجال استخدام معطيات التراث، وإن كان بعض شعرائنا قد تعرف إلى هذه المؤثرات فى مصادرها المباشرة، ولكن هذه المؤثرات ظلت ذات تأثير ثانوى إلى جانب التأثير القوى لإليوت.

وأخيرا، فلا أدل على عمق تأثير هذا العامل من أنَّ أكثر شخصيات تراثنا شيوعًا لدى شعرائنا المعاصرين هى تلك الشخصيات التى تبناها الأدباء أو المفكرون الأوربيون من قبل، كشخصيات السندباد وشهرزاد وشهريار من تراثنا الشعبى، وكشخصية الحلاج من تراثنا الصوفى، وكشخصيات قابيل وهابيل والمسيح من تراثنا الدينى، إلى غير ذلك من الشخصيات التى شغلت الأوروبيين - على المستوى الأدبى والفكرى - على نحو ما سيتضح فى السفر الثانى من هذا البحث، خلال الحديث عن مصادر الشخصيات التراثية ودلالاتها فى شعرنا المعاصر.

٣ - العوامل السياسية والاجتماعية :

عندما يشتد الطغيان والقهر السياسى والاجتماعى فى أمة من الأمم فى عصر من العصور، فيكبل حريات الشعب، ويفرض على أصحاب الكلمة من شعراء وكتاب ومفكرين ستارا رهيبا من الصمت بقوة الحديد والنار، أو بقوة النبذ

الاجتماعى - إذا كانت القوى المسيطرة قوى اجتماعية وليست سياسية - فإن أصحاب الكلمة يلجأون إلى وسائلهم وأدواتهم الفنية الخاصة التى يستطيعون بواسطتها أن يعبروا عن آرائهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة، لا تعرضهم لبطش السلطة الغاشمة التى غالبا ما تكون آراء هؤلاء وأفكارهم مقاومة لها، وانتقادا لطغيانها، ومن الأساليب التى لجأ إليها، أصحاب الكلمة على مدى العصور: الأسطورة، والرمز، وسوق آرائهم وأفكارهم على لسان الحيوان، وغير ذلك من التكنيكات الفنية التى تكون - بالإضافة إلى ما تضفيه على العمل الأدبى من قيمة فنية - ستارا يحتمى به أصحاب الكلمة ويحتجبون وراءه من تنكيل السلطة بهم، ومن مواجهتها مباشرة بآرائهم فيها.

وفى العصر الحديث مرت أقطار من الأمة العربية بظروف من القهر السياسى والاجتماعى، وئدت فيه كل الحريات، وفرض على أصحاب الرأى ستار من الصمت الثقيل الفادح كانت أية محاولة لتجاوزه تكلف صاحبها حياته أو فى أفضل الظروف تكبده ألوانا من النكال والأذى قد يهون إلى جوار بعضها الموت ذاته.

ومن ثم لجأ شعراؤنا إلى حيلتهم الخالدة، استعارة الأصوات الأخرى ليتخذوها أبواقا يسوقون من خلالها آراءهم دون أن يتحملوا هم وزر هذه الآراء والأفكار، وقد وجد هؤلاء الشعراء فى تراثنا معينا لا ينضب يمدهم بالأصوات التى تحمل كل نبرات النقد والإدانة لقوى العسف والطغيان، وبالأقنعة التى يتوارون خلفها ليمارسوا مقاومتهم للطغيان، وقد وجدوا ضالتهم بشكل خاص فى تلك الأصوات التراثية التى ارتفعت فى وجه طغيان السلطة فى عصرها، والتى أعلنت تمردها على هذه السلطة، ومن ثم ارتفعت فى شعرنا الحديث أصوات المتنبى، وعنترة العبسى، وأبى العلاء المعرى، وأبى ذر الغفارى، وصالح ابن عبد القدوس وغيرهم وغيرهم من تلك النماذج التراثية التى ارتبطت بالتمرد على الواقع الفاسد فى عصرها وتعرية فساده وعفنه، وإلى جانب هذه النماذج المتمردة انتشرت نماذج أخرى تحمل الوجه الآخر من وجوه تلك العلاقة بين السلطة الغاشمة وأصحاب الرأى فى كل عصر، وهو وجه التضحيات النبيلة التى بذلها أصحاب الرأى، وما يتحملونه فى سبيل دعواتهم من عذاب وآلام، فانتشرت شخصيات الحسين والحلاج والمسيح وغيرهم.

إذن فقد كانت الظروف السياسية والاجتماعية الخانقة التى مرت بها أمتنا العربية سببا من أسباب اتجاه شعرائنا المعاصرين إلى استخدام الشخصيات التراثية فى شعرهم ليستطيعوا أن يستتروا وراءها من بطش السلطة، إلى جانب ما يحققه هذا الاستخدام من غنى فنى، وقد اعترف بعض هؤلاء الشعراء بدور هذا العامل فى اتجاههم إلى استدعاء شخصيات التراث ومعطياته، وذلك بعد أن تغيرت تلك الظروف التى كانوا يقاومونها؛ كما فعل بدر شاكر السياب فى تبرير لجوئه إلى الأساطير حيث يقول : «كان الواقع السياسى هو أول ما دفعنى لذلك؛ فحين أردت مقاومة الحكم السعيدى بالشعر اتخذت من الأساطير - التى ما كان لزبانية نورى السعدى أن يفهموها - ستارا لأغراضى تلك. كما استعملتها للغرض ذاته فى عهد قاسم، ففى قصيدة «سربروس فى بابل» هجوت قاسما ونظامه أبشع هجاء، دون أن يفطن زبانيته لذلك، كما هجوت ذلك النظام فى قصيدتى الأخرى «مدينة السندباد»[1].

وفى هذه القصيدة الأخيرة [2] يصور الشاعر ما حل بالعراق من دمار ورعب فى عهد قاسم. وكيف تكشف لهم هذا العهد - الذى كانوا يحلمون بأنه سوف يخلصهم من طغيان العهد الملكى وزبانيته - عن فترة من أسوأ ما مر بالعراق من فترات.

ولكى يصور الشاعر ما عانته بغداد من بلاء وخراب تحت وطأة الحكم القاسمى لجأ إلى توظيف مجموعة من الشخصيات التراثية يستتر وراءها ويسوق من خلالها آراءه ويصور بواسطتها مظاهر الجدب والدمار التى حلت بالعراق.

وأول ما يطالعنا من شخصيات تراثية شخصية «السندباد» فى عنوان القصيدة، والشاعر يستخدم هذه الشخصية استخداما عابرا كعنصر فى صورة كنائية حيث يكنى بـ «مدينة السندباد» عن بغداد؛ لأن بغداد كانت هى المدينة التى يعيش فيها السندباد، وذلك إيهاما بأنه لا يتحدث عن بغداد المعاصرة، ولن يرد للسندباد بعد ذلك أى ذكر فى القصيدة.

---

(١) من مقابلة أجراها معه كاظم خليفة (نقلا عن مقال : حواش على القصائد المرحلية فى أدب السياب لعبد الجبار البصرى. الأقلام، ع ١٢ السنة ٧ - ص ٦).

(٢) ديوان «أنشودة المطر» ضمن ديوان السياب، دار العودة، ١٩٧١، ص ٤٦٣.

وفى المقطع الأول من مقاطع القصيدة الخمسة تطالعنا شخصية العازر الميت الذى أحياه المسيح عليه السلام بعد موته استجابة لطلب أختيه مريم ومرثا[1]، والشاعر يصور من خلال توظيفه لشخصية العازر كيف أن البعث الذى تصور الناس لحظة أنه قد تم على يد قاسم إنما كان بعثا كاذبا، أهون منه ذلك الموت الذى كان يرين على بغداد فى العهد الملكى، حتى أن العازر - الذى يرمز به إلى الإنسان العراقى المفجوع فى العهد القاسمى - يتمنى لو لم يبعث، فهو إنما بُعث ليعانى الجوع والعطش والرعب والقهر :

من أيقظ العازر من رقاده الطويل؟!

... ...

لكى يجوع أو يمس جمرة الصدى
ويحذر الردى
ويحسب الدقائق الثقال والسراع
ويمدح الرعاع
ويسفك الدماء؟
من الذى أعادنا؟ أعاد ما نخاف؟
من الإله فى ربوعنا؟
تعيش ناره على شموعنا؟
يعيش حقده على دموعنا؟!

وتكاد هذه الفكرة - وهى أن كل ينابيع الخير والحياة والبعث والنماء والخصب والتفتح والعطاء قد استحالت فى العراق خلال العهد القاسمى إلى موت وجدب وعقم ودمار وخراب - تكون هى النغمة الأساسية فى القصيدة، وبقية المقاطع تنويعات عليها وتعميق لأصدائها.

والشاعر فى بقية المقاطع يلجأ إلى نفس الوسيلة التى لجأ إليها فى المقطع الأول حيث يستعير من التراث تلك الشخصيات التى ارتبطت فى الأذهان بمعانى الخير والنماء والبعث ليصور من خلالها كيف انطفأت كل هذه القيم فى العراق ونضبت كل ينابيعها، بل إنها أصبحت مصادر لكل ما يضاد هذه القيم النبيلة ويدمرها، وهو من خلال هذه المفارقات التصويرية الذكية التى يولدها من خلال المقابلة - التى يجريها المتلقى فى ذهنه تلقائيا - بين الدلالة الأصلية للشخصية التى

(١) إنجيل يوحنا. الإصحاح الحادى عشر، الكتاب المقدس. طبعة كمبردج ١٩٢٧، ص ١٦٨ من العهد الجديد.

يستخدمها الشاعر وبين ما أصبحت تدل عليه فى ظل حكم قاسم، يعمق فى وجدان المتلقى الإحساس بمدى بشاعة ما جناه هذا العهد على العراق، حتى إن ينابيع الحياة والخير فى الوجود قد تحولت فى ظله إلى مصادر للدمار والشر، أو فى أفضل الأوضاع نضب معينها وحاصرتها قوى الشر والدمار.

ففى المقطع الثانى تقابلنا شخصية أدونيس، آله الخصب والنماء، وهو المقابل الفينيقى لتموز فى أساطير ما بين النهرين، والذى صرعه خنزير برى، وهو ينبعث كل عام برفقة حبيبته عشتار - أو عشتروت - عقب كل شتاء، وتعود بعودتها إلى الأرض الأزهار والسنابل والثمار[1]، هذا الآله الخيِّر المعطاء - والذى يعادل فى القصيدة ما كان الشعب يرجوه من خير ونماء للبلاد فى العهد القاسمى - قد جاء لا يحمل شيئا سوى العقم والجدب.

أهذا أدونيس؟!.. هذا الخواء؟!
وهذا الشحوب؟ وهذا الجفاف؟
أهذا أدونيس؟.. أين الضياء؟
وأين القطاف؟
مناجل لا تحصد
أزاهر لا تعقد
مزارع سوداء من غير ماء

ولم يقتصر الأمر على أن أدونيس لم يحمل معه للبلاد ما كانت تحلم به من خصب وخير، بل إنه تجاوز ذلك إلى أن حمل معه الموت والدمار، فبدلا من أن يأتى بيدين فياضتين بالعطاء جاء :

بقبضة تهدد
ومنجل لا يحصد
سوى العظام والدم

وفى المقطع الثالث يصور الشاعر - من خلال استعارته لشخصيتى محمد والمسيح عليهما السلام - كيف أنه حتى مصادر الخير التى لم تنقلب إلى مصادر شر وموت قد حاصرتها قوى الشر ونكلت بها :

(1) الغصن الذهبى لفريزر (نقلا عن مقال : الرموز عند بدر شاكر السياب لمحيى الدين محمد. المجلة. العدد ٧٩، يونية ١٩٦٣، ص ٨٨).

محمد اليتيم أحرقوه؛ فالمساء
يضىء من حريقه، وفارت الدماء
من قدميه، من يديه، من عيونه
وأحرق الإله فى جفونه
محمد النبى فى حراء قيَّدوه
فسُمِّر النهار حيث سمَّروه
غدا سيصلب المسيح فى العراق
ستأكل الكلاب من دم البراق

وهنا نجد أن عاطفة الشاعر تفيض به فتغلب عليه التقريرية والتصريح بما أجهد نفسه طوال القصيدة فى محاولة ستره؛ وذلك حيث يصرح باسم العراق، وأن المسيح سوف يصلب فيه، وأن الكلاب - رمز القوى الشريرة - ستتغذى فيه من دم البراق - رمز كل ما يقود إلى السمو والعلاء - .

وفى المقطع الرابع يستعير عدة شخصيات تراثية - استعمل بعضها من قبل فى المقاطع السابقة - ليؤكد من خلالها ذلك اليقين الذى انتهى إليه فى المقطعين الأول والثانى من أن كل الينابيع والقوى الخيرة - التى كان العراق يحلم أن يتفجر بها العهد القاسمى - لم تسفر إلا عن الموت والعقم والدمار؛ فعندما خيل للناس أن عشتار قد عادت بحبيبها من عالمه السفلى، وأن الخصب والنماء سيعودان إلى الأرض معهما، وأن المسيح قد عاد ليحيى العازر من جديد، ويبرئ الأبرص ويعيد البصر إلى الأعمى، لم يسفر الحلم إلا عن انطلاق قوى الشر والدمار من عقالها :

من الذى أطلق من عقالها الذئاب؟
من الذى سقى من السراب؟
وخبّأ الوباء فى المطر؟
الموت فى البيوت يولد
يولد قابيل لكى ينتزع الحياة
من رحم الأرض ومن ينابيع المياه
فيظلم الغد

وتجهض النساء فى المجازر
ويرقص اللهيب فى البيادر
ويهلك المسيح قبل العازر

ويستمر الشاعر فى المقطع الخامس والأخير يعمق هذه الرؤيا الكابوسية الثقيلة، ليختم قصيدته بمفارقة تصويرية بالغة القتامة؛ حيث يصور عشتار - حبيبة أدونيس وتموز، والتى تبعثهما فى كل ربيع ليحملا معهما الخصب والبركة إلى الأرض - وقد تحولت إلى مصدر عقم وجدب :

عشتار عطشى، ليس فى جبينها زهر
وفى يديها سلة ثمارها حجر
ترجم كل زوجة به. وللنخيل
فى شطها عويل.

وهكذا استطاع الشاعر عن طريق لجوئه إلى التعبير من خلال هذه الشخصيات التراثية أن يفضح كل ما ارتكبه العهد القاسمى من جرائم فى حق العراق، دون أن يعرض نفسه مباشرة لبطش زبانية العهد كما يسميهم، وإن كانت عاطفته الناقمة الصاخبة كثيرا ما كانت تغلبه فيصرح بها كما رأينا.

وبالإضافة إلى ذلك فقد قام استخدام هذه الشخصيات بدور هام فى القصيدة بحيث لو جردنا القصيدة من هذه الشخصيات ما تبقى منها شىء،وخصوصا أن مقاطع القصيدة الخمسة كما رأينا هى تكرار لنغمة شعورية واحدة، وما أعطاها هذا القدر من التنوع والغنى سوى ترددها من خلال أصوات تراثية عديدة.

ويكاد كل شعرائنا العرب المعاصرين الذين كان لهم موقف من النظم الحاكمة فى العالم العربى يكونون قد لجأوا إلى هذه الوسيلة واستخدموها بذكاء ومهارة فى إدانة بعض ما لم يرتضوه من جوانب الفساد التى لم يكن فى وسعهم التصريح بها.

ولم يلجأ الشعراء إلى التستر وراء الشخصيات التراثية هربا من بطش القوى السياسية وأجهزتها فحسب، وإنما لجأوا إليه أحيانا هربا من البطش الأدبى لبعض القوى الاجتماعية التى كانوا يخالفونها، ولكنهم يخشون مالها من سلطان أدبى أو لا يؤثرون أن يدخلوا معها فى صدام مباشر، ومن أبرز النماذج لذلك موقف

الشاعر السورى على أحمد سعيد (أدونيس) الذى تبنى فى مرحلة من مراحل تجربته الشعرية صوت الشاعر العباسى الشعوبى مهيار الديلمى، ليعبر من خلاله عن رفضه لواقع العرب الحضارى، وكان الشاعر فى مرحلة من مراحل حياته منتميا إلى دعوة تنادى بإحياء القومية الفينيقية فى الشام فى مقابل القومية العربية، وقد سمى نفسه باسم «أدونيس» الإله الفينيقى للخصب والنماء، وفى سنة ١٩٦١ أصدر الشاعر ديوانا باسم «أغانى مهيار الدمشقى» ولقد كان مهيار من الشعراء الكبار فى العصر العباسى، كان «لا يترك مناسبة إلا ويندد فيها بالأعراب وينال منهم» وكان يدعو إلى تقويض الخلافة العباسية ونقل الملك إلى الفرس لأنهم أعرق حضارة(١). وقد تبنى أدونيس صوت مهيار ليعبر من خلاله عن موقفه الرافض للواقع الحضارى العربى، دون أن يورط نفسه فى صدام مباشر مع القوى التى تشكل المجتمع العربى المعاصر، وإن كان ينبغى التنويه إلى أن أدونيس قد أضفى الكثير من الملامح الفكرية والفلسفية والفنية على شخصية مهيار، مما كان يبعده عن دلالته الشعوبية المباشرة.

٤ ـ العوامل القومية :

حين تتعرض أمة من الأمم لخطر داهم يهدد كيانها القومى فإنها لا تلبث أن ترتد تلقائيا بحركة رد الفعل إلى جذورها القومية، تتشبث بها فى استماتة لتؤكد كيانها فى وجه هذا الخطر الداهم، والتراث واحد من تلك الجذور القومية التى ترتكز عليها كل أمة فى مواجهة أية رياح تحاول أن تعصف بوجودها القومى، فتمنحها إحساسا قويا بشخصيتها القومية، ويقينا راسخا بأصالتها وعراقتها.

وليس أدل على ذلك من أن بداية كل مرحلة من المرحلتين اللتين مرَّ بهما تطور علاقة الشاعر بموروثه، قد تواقتت مع خطر خارجى هدد الأمة العربية فى كيانها القومى؛ فقد تواقتت بداية المرحلة الأولى ـ مرحلة التسجيل ـ مع بداية الاحتلال الإنجليزى لمصر فى أواخر القرن الماضى، وتزايد المطامع الأوروبية فى البلاد العربية، وفى مواجهة هذا الخطر تشبثت الأمة بجذورها القومية، تستمد منها إحساسا بالأصالة والعراقة، وكان تراثنا القومى هو أقوى هذه الجذور وأصلبها وأقدرها على منح الأمة إحساسا قويا بشخصيتها القومية فى مواجهة محاولة القضاء على هذه الشخصية. ولما كان الأدباء والعلماء فى كل أمة هم وجدان الأمة

(١) انظر : محمد على موسى : مهيار الديلمى. دار الشرق الجديد. بيروت، سنة ١٩٦١ ص ٧١ وما بعدها.

وضميرهـا وعقلها، لم يكـن غريبا أن يكونوا هـم الذين نهضوا بعـبء إحياء هذا التراث فاستمدت منه الأمة إحساسا قويا بشخصيتها وكيانها، ويقينا راسخا بأصالتها وعراقتهـا وجدارتها بالبقـاء، وكانت حركة الإحياء هذه هـى بداية اليقظة الـقومية والفكرية «بـعد أن كان الحكم العثمانى ومـا أعقبه من تطورات قد انحـدر بالمثقف العربى إلى حالة ركود امتدت أجيالا فباعـدت بين الناس وثروتهم الفكرية والأدبية القديـمة، ومع الوعى الجديـد بالذات وحركات الـتحرر كان لابد من أرض صـلبة تمنح الذات صلابة واطـمئنانا. . . ومن ثم برزت ضرورة إحياء الـتراث العربى فى ضمائر الناس»(١).

على أن محاولـة تمزيق شمل الأمة العربية والـقضاء على شخصيتهـا لم تنته باحتلال مصر وأجزاء أخرى كثيرة من الوطن العربى وإنما بدأت منذ ذلك التاريخ، وبدأ معـها صراع ضار عـلى كل مسـتوى بين الأمـة العربيـة التى تحاول أن تـؤكد شخصيتها فى مواجهة هذا الاستعمـار، وبين القوى الاستعمارية التى كانت تحاول جاهدة أن تقضـى على هذه الشخصيـة القومية وتمحوها، وفـى ظل هذه الظروف وفى جو هذا الصراع عاش شعراء المرحلـة الأولى وحاولوا أن يشحذوا عزيمة هذه الأمة عن طريـق تذكيرها بأمـجادها القديمـة العريقة، وتذكـيرها بالنمـاذج المشرقة الباهرة فـى تاريخها العـظيم «ولم تنفـصل حركة إحياء الـتراث عن حركة اليـقظة القوميـة، وإنما كانت عنصرا أسـاسيا فى برنامجهـا وموقعا من مواقع الـنضال فى الميدان العام الذى تقاسمه الرواد فيما بينهم»(٢).

وحتى فـى المراحل التى كانـت حركة اليقظـة القومية تـتعرض فيها لـبعض النكسـات، ويسيطر علـى الأمة فيها إحساس بـالضياع والإحباط، كـان الشعراء لا يكفون عن العودة إلى التراث، يحاولون أن يستنهضوا الهمم التى ران عليها اليأس عن طـريق مقارنـتهم بيـن ذلك الماضى المـشرق العظـيم، وبين الحـاضر المنطفئ اليائس، وكانت فترات اليأس والضياع تلك هى التى جعلت بعض شعرائنا يعكفون على تراثنا الإسلامى يجلون ما فيه من نمـاذج باهرة متألقة، فقد «كان ذلك الضياع هو الذى أثار أحمـد محرم وحفزه إلى التغنـى بأمجاد الإسلام وعظمة المـسلمين، لعـله يجـد فى ذلـك السلـوى والعزاء، ولـعله يـبعث الأمـل فى اسـتعادة تـلك

(١) د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر، ص ٢١، ٢٢.
(٢) د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) : تراثنا بين ماض وحاضر. دار المعارف. مصر، ١٩٧٠، ص ٥٧.

الأمجاد»[1]، وكان ذلك الضياع - إلى جانب تلك الحوافز القومية الأخرى - هو الذى أثار شوقى وحفزه إلى كتابة منظومته التاريخية «دول العرب وعظماء الإسلام». وكانت تلك الحوافز مجتمعة هى التى دفعت حافظا وعبد المطلب وغيرهما إلى كتابة شعرهم الذى استمدوا موضوعاته من التراث.

وكما اقترنت بداية المرحلة الأولى بذلك التحدى الذى تعرضت له الأمة العربية فى أواخر القرن الماضى، وتلك المحاولة الاستعمارية لإفناء شخصيتها القومية ارتبطت بداية المرحلة الثانية بكارثة قومية أخرى طعنت الإحساس القومى العربى فى الصميم، وهى سيطرة العصابات الصهيونية - بدعم وتأييد من القوى الاستعمارية الكبرى - على قطعة من قلب الأمة العربية فى نهاية النصف الثانى من هذا القرن، وبتضافر هذا العامل مع العوامل الأخرى التى سبقت الإشارة إليها عاد شعراؤنا إلى تراثهم بفلسفة جديدة وبإدراك جديد لطبيعة علاقة الشاعر بموروثه، ينهلون من موارده الغنية فى محاولة منهم لتأكيد ذاتهم القومية وللتماسك أمام هذه الطعنة النافذة التى أصابت وجدانهم القومى فى الصميم.

انطلاقا من هذا التصور لتأثير هذا العامل يمكن أن ندرك لماذا شاعت ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية بعد هزيمة ١٩٦٧ المنكرة بشكل لم يعرف من قبل فى تاريخ شعرنا؛ فقد أحس الشاعر المعاصر أن هذه الهزيمة قد عصفت بكيانه القومى أكثر مما عصفت به نكبة ١٩٤٨ ذاتها، ومن ثم ازداد تشبثه بجذوره القومية، يحاول أن يتكئ عليها علها تمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزة العنيفة التى تعرض لها كيانه القومى، أو تمنحه فى الأقل بعض العزاء والسلوى.

ولم يكن صدفة إذن أن تكون أول قصيدة رائعة نشرت بعد مأساة ١٩٦٧ - وهى قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» للشاعر أمل دنقل - واحدة من القصائد التى تعتمد على استخدام الشخصيات التراثية، حيث استخدمت شخصيتين تراثيتين هما شخصيتا زرقاء اليمامة وعنترة بن شداد العبسى فى تصوير أبعاد المأساة وجذورها.

بقى أن نقول أن الدافع القومى يكمن دائما وراء كل حركة للارتباط بالتراث مهما كانت طبيعة هذه الحركة وغاياتها، ولا شك أن الأدباء هم أكثر الناس استجابة

(١) د. بدوى طبانة وآخرون : خمسة من شعراء الوطنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ٥٥، ٥٦.

لهذا الدافع لأنهم أكثر الناس إحساسا به - بحكم أنهم هم ضمير الأمة ووجدانها - وهم مطالبون أكثر من غيرهم بتوثيق صلتهم بالجذور القومية لأمتهم - ممثلة فى تراثها بشتى مصادره - حتى يستطيعوا أن يلمسوا روح هذه الأمة الممتد والمستمر من الماضى إلى المستقبل عبر الحاضر، وهم بدون أن يلمسوا هذا الروح ويحسوه لا يستطيعون أن يعبروا عن وجدانها المعاصر؛ إذ «إن الأديب المعاصر الذى يفقد اتصاله بتاريخ قومه، وتراث أمته، لا يصلح بحال ما أن يعبر عن وجدانها المعاصر؛ لأن فقدان وعيه لشخصيتها يجعله أجنبيا عنها، غريبا عليها»[1].

٥ - العوامل النفسية :

كثيرا ما كان ينتاب شاعرنا المعاصر نوع من الإحساس بالغربة فى هذا العالم ناشئ عن شعوره بما يسود عالمنا الحديث من زيف ومن تعقيد وتصنع، وبعد عن عفوية الحياة الأولى وتلقائيتها وبساطتها، فكان هذا الإحساس المزدوج بالغربة وبجفاف الحياة المعاصرة ونمطيتها وتعقيدها يدفعه إلى الهرب من هذا الواقع ونشدان عالم آخر أكثر نضارة وبكارة، وأكثر سذاجة وعفوية فى نفس الوقت، وكان ينشد هذا العالم بين أحضان التراث، وخصوصا التراث الأسطورى بالذات حيث «يعيش سذاجة الأحلام الأسطورية وعفويتها، وحيث ذلك الحس الحى النشط الذى يكتشف فى إحساسه بأشد الأشياء عادية جوانب خفية جديدة، وحيث يجد نزوع الحس الشعرى إلى الالتحام بالعالم استجابات روحية عميقة، وحيث التجربة ترفض أن تسجن نفسها داخل نظام مغلق من القواعد والمعانى المجردة»[2].

والشاعر المعاصر يحن دائما إلى العودة إلى تلك العصور الأسطورية الأولى، حيث الأحاسيس لا تزال بكرا لم تبتذل بعد بالزيف والتعقيد، وحيث اللغة لا تزال بكرا لم تفقد قدراتها الخارقة على التصوير والتأثير، يتمنى الشاعر المعاصر أن تكون لكلماته تلك الطاقات الأسطورية التى كانت تمتلكها كلمات الشاعر البدائى حيث «لم تبلغ القوة التصويرية للغة الشعر ما بلغت فى تلك العهود، ولم يبلغ سلطانها على النفوس ما بلغ لتلك العصور، ونعتقد أن الأستاذ

---

(١) د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) : قيم جديدة للأدب العربى القديم والمعاصر، دار المعارف. مصر ١٩٧٠ ص ١٦٥.

(٢) Demerson (Guy) : La mythologie classique dans l'euvre lyrique de la "Pléiade'. Droz, Genève, 1972, p. 597.

العقاد قصد إلى هذا المعنى العميق فى قصيدته (من ديوان : وحى الأربعين) إذ يقول فيها :

كان فى الأرض قبل عشرين ألفا	من سنى الأرض شاعر عبقرىُّ
... ...	... ...
ليت لى من قصيده بيت شعر	فى ثنايا البلاد يرويه حِىُّ
ليت لى من قصيده بيت شعر	صح أو لم يصح منه الروىُّ[1]

كما يقول الدكتور محمد غنيمى هلال.

ولعل هذا المعنى ذاته هو ما قصد إليه صلاح عبد الصبور حين قال فى قصيدته «أحلام الفارس القديم»[2] فى الديوان الذى يحمل نفس الاسم :

يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة

لك السلام

لك السلام

أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة

لقاء يوم واحد من البكارة

إنه يريد أن يبيع كل ما اكتسبه فى حياته المتحضرة المتصنعة من خبرة ومهارة فى مقابل يوم واحد من تلك الحياة الساذجة البكر، حيث الأشياء لم تفقد طزاجتها ولا حرارة صدقها، وإننا لنلمس فى حرارة أمنية الشاعر ولهفته ما لمسناه من قبل فى أبيات العقاد من توق غلاب إلى لحظة من تلك اللحظات الساذجة الأولى التى تفيض بالشعر وبحيوية الإحساس وحرارته وصدقه.

كان هذا الحنين الجارف للعودة إلى تلك العصور سببا من أسباب ارتداد الشعراء المعاصرين إلى التراث - وبخاصة التراث الأسطورى - لينشدوا فيه ذلك العالم الغنى البكر الذى يفتقدونه فى واقعهم، وليصنعوا من معطياته - على المستوى الفنى - عالما شبيها به.

وهذا الحنين إلى سذاجة الأحلام الأولى يزداد قوة كلما ازدادت الحياة المعاصرة تعقيدا ومادية وزيفا، ومن ثم فإن شاعرنا المعاصر أصبح شديد الإحساس

(١) د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث. ط ٣ دار مطابع الشعب، ص ٣٧١.
(٢) صلاح عبد الصبور : أحلام الفارس القديم، ص ٨٢.

بأنه «لم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمسّ مما هى اليوم فنحن نعيش فى عالم لا شعر فيه، أعنى أن القيم التى تسوده قيم لا شعرية. والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح... فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التى ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد»(١).

ويأمل الشعراء - ويأمل معهم الذين عرضوا لدراسة ظاهرة العودة إلى الأساطير - أن يتمكن الأدباء عن طريق استخدامهم لهذه الأساطير من أن يصوروا آلامهم وهمومهم من خلال هذه الأساطير، تلك الآلام والهموم التى تعجز الوسائل الشعرية العادية عن تصويرها، وأن يستطيعوا عن طريق هذا التصوير التطهر من هذه الهموم، أو على حد قول أحد الذين عرضوا لدراسة هذا الموضوع: «إننا نرجع إلى الأساطير ونعاود الرجوع إليها على أمل أن تستطيع هذه الوسائل ذات مرة أن تكون أصدق تمثيلا لهمومنا الخاصة، وربما أكثر تهدئة لها...

ولعلنا إذا ما وضعنا ثقتنا فى الأساطير فإنها ستعبر بنا إلى ما وراء أسئلتنا الذهنية الباردة، والمنطق العقلى الذى يسود حياتنا الداخلية، وما علينا إلا أن نتبعها فى هدوء»(٢).

وها هم شعراؤنا يتبعون الأساطير - ومصادر التراث الأخرى - فى هدوء حينا، وفى صخب وقعقعة أحيانا، فهل استطاعت هذه المعطيات التراثية أن تكون هى الوسائل الأصدق تمثيلا لهمومهم.. أو تهدئة لها؟!

هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تبحث له عن جواب فى الأجزاء القادمة بعد أن حاولت فى هذا الجزء أن تفصل العوامل الكامنة وراء شيوع هذه الظاهرة فى شعرنا الحديث على هذا النحو الذى لم يعرفه تاريخ شعرنا من قبل.

والآن ... وبعد أن عرفنا دافع عودة شاعرنا إلى موروثه، فلعل هذا يقودنا إلى ضرورة التعرف على مراحل تطور علاقة الشاعر بهذا الموروث منذ بداية عصر النهضة حتى استقرت على آخر صيغها، وهى صيغة «توظيف الشخصية التراثية» و«التعبير بها» عن بعض أبعاد تجربة الشاعر المعاصر.

---

(١) بدر شاكر السياب : أخبار وقضايا. مجلة «شعر» البيروتية. العدد الثالث. السنة الأولى، ص ١١١.
(٢) Kanters (Robert) : De L'usage des mythes, Cahiers du Sud, Aout-Septembre 1939 - p. 56

مراحل تطور علاقة الشاعر العربى المعاصر بالموروث

بدء علاقة شاعرنا المعاصر بالموروث :

أحسَّ شعراؤنا منذ بداية عصر النهـضة ـ الذى يبدأ فى تاريخ شعرنا الحديث بمحمود سـامى البارودى ـ بأن شعـرنا العربى لن يستطيع أن يثبت وجـوده ويحقق أصالته إلا إذا وقف على أرض صلبة من صلتـه بتراثه وارتباطه بماضيه، وأيقنوا أن انبـتـات الشـعـر عن تـراثه فى أى عـصـر من العـصـور إنمـا هو حكم على ذلك الشـعر بالذبول ثم الموت، لانـقطاع جذوره عن منابع الحـيـاة فى تربة الماضى التى تمنحه القدرة على البقـاء والنمو. ولقد كان الشاهد أمام أعيـنهم حيا فى نتاج تلك المرحلة الطويلة مـن الضعف والانحـدار التى عـاناها شـعـرنا منذ أواخـر العصـر العبـاسى حتى فـجر النهضـة بسبب انقطاع صلتـه بتراثه العـريق فى عصـور قوته وازدهاره، وانطوائه على ذاته يجـتر أشـكالا عروضـية خـاوية من المعنى ومن كل نبض شـعـرى صادق، وتحـول الإبداع الشـعـرى إلى نوع من المهـارات اللفظيـة المصطنعة، والألغـاز، واللعب بالكلمات، حتى وصل إلى مـرحلة من الضعف لم يصل إليها من قبل خلال تاريخه الطويل.

وقد اكـتشف البـارودى بفطرته الشـاعرة السبب الأسـاسى لهذا الـضعف، وأدرك أنه لانجـاة لشعـرنا من الهوة التى انحـدر إليهـا بغيـر ربطه بتراثه العـريق، ووصل أسبـابه بما فى ذلك التراث من عوامل القـوة والنماء، ومن ثم عكف على هذا التـراث يستـوعبـه ويتمـثله ويعمل على بعـثه وإحـيائه لا فى وجـدان الناس وعقـولهم فحـسب، وإنما أيضاً فى شـعره، ولتـحقيـق هذه الغاية المزدوجـة اتخذ مسلكين مـتوازيين: الأول هو بعث ذلك التراث العريق وإحـياؤه فى أذهان الناس ووجدانهم عن طريق اصطفـاء مختارات من هـذ التراث وتقديمهـا للناس كنموذج للشعر الحقيـقى الأصيل فى مقابل ذلك النموذج الآخر الذى مجـته أسماعهم من نتاج عصر الضعف، والثانى هو محـاكاة ذلك النموذج فى نتاجه، عن طريق إحياء ذلك الأسلوب القوى الجزل فى التعـبير، الذى افتقده شعرنا خلال عـصر ضعفه، وعن طريق معـارضة الفحول من شـعراء عصور الازدهار والقوة، والمـعارضة فى

ذاتها ظاهرة قديمة فى شعرنا العربى، ولكنها اتخذت على يد البارودى دلالة جديدة هى محاولة بعث تلك الأصوات القوية التى خفتت فى وجدان الناس وفى أسماعهم طوال عصر الضعف الذى عاناه شعرنا العربى.

فحركة البارودى ومدرسته إذن «كانت فى جوهرها إحياء للديباجة العربية فى أزهى عصورها ورفضاً لذلك البهرج اللفظى الذى كان يمارسه الشعراء العروضيون فى العصر التركى، أى أنها كانت متعاطفة مع الماضى البعيد .... ومن هنا كان تأثيرها البالغ فى الشعر الحديث» (١).

فمنة البارودى الكبرى على شعرنا الحديث هى ربطه بمنابع القوة والأصالة فى تراثنا الشعرى، بعد أن طال انقطاعه عن تلك المنابع حتى جف نسغ الحياة فيه، وإذا كان البارودى لم يحدث تجديدا يذكر فى شعرنا الحديث فحسبه أنه منح كل حركة تجديدية جاءت بعده القاعدة الوطيدة الصلبة التى ترتكز عليها، وما كان لشعرنا الحديث أن يخطو خطوة واحدة فى طريق التجديد بدون صنيع البارودى، الذى نجح فى أن يستغل كل إمكانيات الشعر القديم، فلفت بذلك الأنظار إلى هذا الشعر، سواء بما أنشأ من قصائد، أم بما جمعه وقدمه للناس من مختارات»(٢).

ولقد كان صنيع البارودى هذا هو الوجه الفنى لتلك الحركة التى عرفت فى تاريخنا الأدبى والفكرى الحديث باسم «حركة إحياء التراث»، وإلى جوار هذا الوجه الفنى كان لتلك الحركة وجه آخر علمى مواز لهذا الوجه الفنى وداعم له، وقد تمثل هذا الوجه العلمى فى مظهرين:

أولهما: نشر أمهات كتب التراث بعد جمع مخطوطاتها المبعثرة عبر المكتبات العامة والخاصة، ولقد نهض بهذا العبء طائفة من الغُيُر على هذا التراث، ولم يكن غريبا أن يكون الرواد فى هذا المجال جماعة ممن جمعوا إلى الاتصال الوثيق

---

(١) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر. دار المعارف. مصر ١٩٧٧. ص: ١٤٩.
(٢) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر. ص٢٢.

بالتراث انفتاحا واعيا على الحضارة الغربية المعاصرة، فهؤلاء وحدهم هم الذين يدركون جيدا أنه لا يمكن أن تتم لأمة نهضة حقيقية إلا إذا وعت تراثها وتمثلته وفتحت أبوابها فى نفس الوقت على الحضارات والثقافات الأخرى؛ فعصر النهضة فى أوروبا لم يبدأ إلا بعد حركة إحياء التراث الإغريقى والرومانى القديم.

وهكذا شهدت الفترة التى أعقبت الثورة العرابية حركة نشيطة، تهدف إلى «نشر ذخائر المخطوطات مما جمع فى مكتبة الجامع الأزهر، وفى دار الكتب المصرية، التى نقل إليها ما كان مبعثرا من تراثنا فى المساجد والزوايا، كما نشرت ذخائر مما جمعه رفاعة الطهطاوى وأحمد زكى وأحمد تيمور، فأخرجت مطبعة بولاق ومطبعة دار الكتب عددا غير قليل من أمهات الكتب، إلى جانب ما أخرجته المطابع الأهلية، ومطابع الشام والعراق والمغرب» [١].

وكانت الكتب تنشر فى البداية بدون تحقيق، ولكن بمرور الوقت وباطلاع القائمين على حركة الإحياء على أطراف من مناهج الغربيين فى تحقيق الكتب ونشرها، ثم بدخول بعض المستشرقين أنفسهم إلى مجال النشر ابتدأت طبعات محققة تنشر من كتب التراث.

أما **المظهر الثانى** من مظهرى الجانب العلمى لحركة الإحياء فيتمثل فى الدراسات التى كتبت حول ذلك التراث بشتى مكوناته، حيث واكب حركة النشر والتحقيق حركة أخرى ليست أقل نشاطاً تهدف إلى التعريف بأعلام التراث، وتلقى الأضواء على الجوانب المجهولة من ذلك التراث.

وقد تآزر هذان الوجهان لحركة الإحياء على بعث تراثنا حيًّا فى وجدان الإنسان العربى «بعد أن كان الحكم العثمانى وما أعقبه من تطورات قد انحدر بالمثقف العربى إلى حالة ركود امتدت أجيالا، فباعدت بين الناس وثروتهم الفكرية والأدبية القديمة، ومع الوعى الجديد وحركات التحرر، كان لابد من أرض صلبة تمنح الذات صلابة واطمئناناً» [٢] وكان إحياء التراث هو هذه الأرض.

---

(١) د. عائشة عبد الرحمن: تراثنا بين ماض وحاضر. دار المعارف. مصر ١٩٧٠ ص ٥٨.
(٢) الشعر العربى المعاصر ص ٢١، ٢٢.

تطور علاقة شعرائنا بتراثهم بعد البارودى:

استمر التيار الذى بدأه البارودى فى النمو والازدهار، وبخاصة أن حركة الإحياء - إلى جانب العوامل الأخرى التى سبقت الإشارة إليها - قد زادت من اقتناع الشعراء بضرورة ارتباطهم بتراثهم، وبعد أن تولت حركة الإحياء بمظاهرها العديدة الكشف عن مدى ثراء هذا التراث وتنوع مصادره وغناها، ونتيجة لذلك فقد اتخذ هذا التيار بعد البارودى مسارات جديدة، فبعد أن كان همُّ البارودى الأكبر هو بعث الأصوات الأصيلة فى تراثنا الشعرى - إما عن طريق محاكاتها فى فخامة أسلوبها وقوته، وإما عن طريق معارضتها - وسع الشعراء الذين جاءوا بعده من رقعة علاقتهم بالتراث فلم يصبح تعاملهم الفنى مع هذا التراث مقصوراً على التراث الأدبى، وإنما رحب ليشمل إلى جوار المصدر الأدبى مصادر أخرى من مصادر تراثنا العديدة، كالتراث الدينى وغيرها، وفى نفس الوقت تنوعت أساليب تعاملهم الفنى مع هذا التراث، فلم يعد هذا التعامل مقصوراً على محاكاة القدماء أو معارضتهم، وإنما شمل إلى جوار ذلك استمداد معطيات من التراث لتكون موضوعات لإبداعهم الشعرى، سواء أكانت هذه الموضوعات شخصيات أم أحداثاً أم اقتباسات تراثية. وقد تطورت علاقة الشاعر المعاصر بعد البارودى بهذه العناصر التى يستمدها من التراث عبر مرحلتين أساسيتين: أطلقنا على أولاهما مرحلة «التعبير عن التراث» أو «تسجيله» حيث اقتصر جهد الشعراء فى هذه المرحلة على تصوير العناصر التراثية كما هى فى التراث، دون أن يحاولوا أن يضفوا عليها أية دلالات معاصرة، أو أن يفسروها أى تفسير معاصر، ومن ثم فقد كان صنيعهم من هذه الناحية أشبه بأن يكون امتداداً لصنيع البارودى، وهم أشبه بأن يكونوا تطورا لمدرسة البارودى التى لا يمكن القول بأنها «قد فجرت أية طاقة روحية أو فكرية فى التراث الشعرى العربى، وإنما هى قد أعادت النبض إلى هذا التراث فى نفوس الناس، ومن ثم فإن ارتباطها بالتراث كان ارتباطاً سطحيًّا أو شكليًّا، لأنها لم تنبه الضمائر إلى هذا التراث من أى منظور تفسيرى وإنما هى قد اقتصرت مهمتها على استحياء هذا التراث وإعادته بكل مشخصاته إلى قارئ العصر» (١).

---

(١) السابق ص ٢٣، ٢٤.

وليس هذا تهويناً من قيمة هذا الدور العظيم الذى قام به هؤلاء الرواد الكبار، وإنما هى محاولة للتفرقة بين طبيعة مرحلتين من مراحل علاقة الشاعر بموروثه، اقتصر دور الشاعر فى الأولى منهما على مجرد نقل العناصر التى يتعامل معها من عناصر التراث كما هى، دون محاولة لاستغلال العنصر الشامل والمستمر فى دلالة هذه العناصر التراثية فى التعبير عن مواقف وتجارب معاصرة تتفق فى دلالتها الشاملة مع هذه العناصر التراثية، وهذا هو ما قام به شعراء المرحلة الثانية التى سميناها مرحلة «التعبير بالموروث» أو «توظيفه» ففى هذه المرحلة لم يقتصر الشعراء على نظم العناصر التراثية التى يتعاملون معها، وسرد مضمونها سرداً تقريرياً، والحرص على نقل هذه العناصر بكل ملامحها التراثية، وإنما تجاوزوا ذلك إلى توظيف هذه العناصر توظيفا فنياً فى التعبير عن أشد هموم الإنسان المعاصر وقضاياه معاصرة وخصوصية، بعد تأويل هذه العناصر تأويلا معاصراً، واستخلاص دلالتها الشاملة المستمرة بعد تجريدها من ملابساتها ودلالاتها الوقتية العابرة، والتى ترتبط بعصر معين وظرف معين، فتصبح بعد ذلك صالحة للتعبير عن كل العصور وكل المواقف الشبيهة بالموقف الذى ارتبطت به فى التراث، أى أن الشاعر فى إطار هذه المرحلة أصبح ـ باختصار ـ يعبر بعناصر التراث عن أبعاد من تجربته المعاصرة، بعد أن كان سلفه فى إطار المرحلة السابقة يعبر عن هذه العناصر، ومن ثم فإن محور هذا البحث سيكون نتاج تلك المرحلة الثانية، لأنه فى هذا النتاج وحده يتمثل استخدام الشعر للعناصر التراثية ـ وللشخصية التراثية بوجه خاص من بين هذه العناصر ـ أما فى المرحلة الأولى فلم يكن الشاعر يستخدم العناصر التراثية، أو يوظفها توظيفاً فنياً فى القصيدة، وهذا هو جوهر الفرق بين طبيعة العلاقة بين الشاعر والموروث فى المرحلتين، هذا الفارق الذى سيزداد وضوحاً من خلال تحليلنا لدور الشاعر وموقفه من العنصر التراثى، ومدى وعيه بهذا الدور فى كلتا المرحلتين.

المرحلة الأولى:

ثمة ثلاثة أشكال شعرية شاعت فى هذه المرحلة استمدت موضوعاتها من شخصيات التراث، هذه الأشكال الثلاثة هى: المطولة، والمنظومة التاريخية،

والمسرحيـة الشعرية؛ فالمطولـة هى قصيدة طويلة كـانت تتناول حياة شخـصية من شخصيات التراث بالسرد ونظم أحداثها، أما المنظومة الشعرية فكانت أكثر طولا من المطولة، ولم تكن مقـصورة على نظم أحداث حيـاة شخصية تـراثية واحدة، وإنما كانت تحكى ـ نظماً ـ تاريخ حقـبة كاملة من حقب تاريخنا، أما المسرحـية الشعرية فـهى شكل أدبى يرجع إلى أحـمد شـوقى فضل إرسـاء دعـائمه فى أدبنا العـربى الحديث، ولقد اختار لمسرحياته شخصيـات من تراثنا القريب والبعيد، وحقيقة لقد كان شـوقى هو أبرز أعلام هذه المرحلة، ويعتـبر نتاجـه الذى عبر فيـه عن التراث أنضج تعبير عن طبيعة مـوقف الشاعر فى هذه المرحلة، ولشوقى نتاج وفير فى هذا المجال، حيث ضرب بسـهم فى المجالات الثلاثة التى سبقت الإشارة إلـيها، فأغنى أدبنا العربى بأشكال أدبـية لم تكن معروفـة من قبله «ولكنه فى مـعظم تجاربه ظل يغترف من تلك الدنان التى اغـترف منها البارودى، وبقى تصوره للشعـر ووظيفته فى حدود النماذج العليا التى خطها شعراء العربية فى الماضى» [1].

غـير أن شـوقى لم يكن وحـده فى الميدان، فـقـد كان إلى جـواره شعـراء آخرون، كان إلى جواره حـافظ إبراهيم وأحمد محرم ومحمـد عبد المطلب وعزيز أباظة، وغيرهم وغيرهم، هـؤلاء جميعاً استمدوا شخـصيات من التراث وسردوها سرداً شعريا فى إطار الأشكال الثلاثة التى سبقت الإشارة إليها.

ولعل أشـهر المطولات التى كـتـبت فى هذه المرحلة هى تلك كـتبـها حـافظ إبراهيم فى ديوانه عن «عـمر بن الخطاب» [2]، وقد قاربت هذه المطولـة الثلاثمائة بيت، واشتهرت فى تاريخ أدبنا الحديث باسم «العمرية».

ولعل مطلع هذه المطولة وخـاتمتـها يحـددان لنا طبيـعة مـوقف الشاعـر من شخصية الفـاروق عمر رضى الله عنه، فهو فى المقدمة يعلن أن القصـيدة مرفوعة إلى ساحة الفاروق رضى الله عنه، وأن هذا حسبه وحسب قصيدته مجدا:

---

(١) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر. ص: ١٥٠.

(٢) ديوان حـافظ إبراهيم: تحـقـيق أحـمـد امين وأحـمـد الزين وإبراهيم الإبـيارى. طبـعـة وزارة المعـارف ١٩٣٧ص٧٧.

حسب القوافى، وحسبى حين ألقيها أنى إلى ساحة الفاروق أهديها

وهو فى ختامها يعلن أنه إنما كان يحكى مناقب عمر ويسردها، ولم يكن هدفه أن يوظفها توظيفا فنياً:

هذى مناقبه فى عهد دولته للشاهدين وللأعقاب أحكيها

فى كل واحدة منهن نابلة من الطبائع تغذو نفس واعيها

وبين المطلع والمقدمة يتحدث الشاعر عن مقتل عمر، وإسلامه، و عمر وبيعة أبى بكر، وعمر وعلى، وعمر وجبلة بن الأيهم . . . إلخ، ثم يقدم لنا أمثلة من زهده ورحمته وتقشفه وورعه وهيبته، وهو يصوغ كل هذه الملامح من شخصية عمر صياغة تقريرية، ليس له فيها من جهد سوى النظم والصياغة الشعرية.

أما المنظومة التاريخية فلدينا فيها من نتاج تلك المرحلة نموذجان شهيران، أولهما منظومة شوقى «دول العرب وعظماء الإسلام» وقد نشرت فى كتاب مستقل بعد وفاته، ولعله لم يكن مصادفة أن ناشر الكتاب وضع على غلافه أنه من «نظم» أحمد شوقى، فالحقيقة أن الكتاب ليس أكثر من نظم لبعض ملامح من السيرة النبوية الشريفة وحياة بعض رجالات الإسلام، كالخلفاء الراشدين رضى الله عنهم، وبعض القواد والخلفاء، كل ذلك فى أسلوب سردى تقريرى يفتقر فى كثير من الأحيان حتى إلى ذلك الروح الشعرى الذى يترقرق فى شعر شوقى الغنائى، ولقد كان شوقى يدرك نفس ما أدركه حافظ من قبل، ونفس ما أدركه ناشر كتابه ـ حين وضع على غلاف الكتاب، دول العرب وعظماء الإسلام، نظم أحمد شوقى بك ـ من أن صنيع الشاعرين لم يكن أكثر من نظم وسرد شعرى لملامح الشخصيات التى يتناولانها، ومن ثم فإن شوقى يعلن بدوره فى مقدمة منظومته ـ كما فعل صاحبه من قبل :

حتى أراد الله أن نظمت علماً من سير الرجال ما استعظمت

بما تبعث فى الأحداث جلائل الأعمال والأحداث [1]

(١) أحمد شوقى: دول العرب وعظماء الإسلام، مطبعة مصر ١٩٣٣ ص ٦

والنمـوذج الثانى الشهـير الذى خلفـته لنا تلك المرحـلة فى مجال المنـظومة التاريخيـة هو «ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسـلامية» للشاعر أحمـد محرم، وهو ديوان ضخم «اعتمـد فيه الشاعر على ما وثق به من السيـرة النبوية، ومغازى رسول الله وأخبـار صحابته، ثم نظمهـا وشرح أحداثها فى ذلك الشـعر الرصين، الذى تحرى فيه صدق الخـبر والثقة فى الرواية» [1]. وهو فى هذا الديوان يقـتفى آثار صاحبيه وينسج على نفس منوالهما فلا أكثر من نظم الأحداث، وسرد ملامح الشخـصية التى يتناولهـا، حريصاً كل الحرص علـى أن تتطابق هذه الملامح مع ما رواه التاريخ من مـلامح هذه الشخصية ومـن أحداث حياتها «ولكى يـوثق الشاعر كلامـه كان يقدم لعـرضه الشعـرى فى كثيـر من المواضع بالروايات التاريخـية، ثم لايكاد يتجـاوزها إلا فى استـخلاص العبـر منها، وإلا بالقدر الـذى يقتضـيه نظم الكلام، وصبه فى القالب الشعرى» [2].

هذا وسنحلل بعـد قليل نماذج من هذين الأثرين، مقـارنة بنماذج مـن نتاج المرحلة الثانية التى تناولت نـفس الملامح، وذلك عند المقارنة بين صيغتى «التـعبير عن» الموروث، و«التعبير به».

أما المـسرحيـة الشعـرية فإن أحـمد شـوقى قد كـتب عدداً مـن المسرحـيات الشعرية، التى استمـد موضوعاتها وأبطالها من تراثنا البعيد القريـب، مثل مسرحية «عنترة» التـى كان محـورها الشخصـية العـربية المعروفـة عنترة بن شـداد الفارس والشاعر الجاهـلى الأسود، ثم «مجنون ليلى» التى اختار بطلا لها الـشاعر العذرى الأموى قيس بن الملوح، و«على بك الكـبير»، وغيرها. وكان شـوقى حريصاً فى هذه المسرحيات التى استمد موضوعاتها وأبطالها من تاريخنا القريب والبعيد على أن تتطابق أحداثها ومـلامح أبطالها مع المصادر التراثية التى استـمدها منها، ومن ثَمّ جاءت مـلامح أبطاله التراثيين أقرب مـا تكون ـ إن لم تكن موافقـة تماماً ـ لما هى عليه فى التـراث، وكان جهده فى التـصرف فى هذه الملامح مقصـوراً على التنسيق

---

(١) د. بدوى طبانة: الفصل الذى كتبه عن أحمد محرم فى كتـاب «خمسة من شعراء الوطنية». الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ص ٦٢.

(٢) السابق ص ٦٣.

بين الروايات المتعارضة حول بعض جوانب حياة الشخصية التى استعارها، فكاتب النظرات التحليلية فى آخر مسرحية «مجنون ليلى» يقول: «اختار المؤلف لمجنون بنى عامر اسماً واحداً من بين الأسماء الكثيرة التى اختلف الرواة فيها وهو (قيس ابن الملوح) ثم كنى عنه فى بضع مواضع بأبى المهدى، واختار لحياة قيس من بين رواياتها أسلسها وأجراها مع المنطق» (١). وسنرى بعد قليل عند المقارنة بين الصيغتين كيف كان شوقى يأتى إلى الملامح التراثية لأبطاله فيسردها سرداً لا جهد له فيه سوى إقامة الوزن والصياغة الشعرية.

وبعد شوقى جاء عزيز أباظة فسار فى نفس درب شوقى حيث اختار بعض الشخصيات التراثية أبطالا وموضوعات لعدد من المسرحيات الشعرية التى تابع فيها الطريق الذى بدأه شوقى، وذلك مثل مسرحيات «قيس ولبنى» و«الناصر» و«العباسة» و«شجرة الدر» و«قافله النور». فالأبطال والشخصيات والأحداث فى الأربعة الأولى شخصيات وأحداث تاريخية واقعية، والمسرحيات تهدف إلى تصوير حياة هؤلاء الأبطال والشخصيات كما جاءت فى المصادر التراثية، أما المسرحية الخامسة فهى مسرحية تاريخية استمد جوها العام من التاريخ الإسلامى - فى مطلع فجر الدعوة المحمدية - بهدف كتابة مسرحية دينية إسلامية، على نحو ما فعل الشعراء الأوربيون الكلاسيكيون كما يقرر الشاعر فى تقديمه للمسرحية (٢).

وهو سواء فى المسرحيات التى استمد شخصياتها وموضوعها من التراث، أو تلك التى استمد منه موضوعها وجوها العام فقط كان شديد الحرص على أن يصور ملامح شخصياته وأحداث حياتهم كما هى فى التراث، أو كما تتراءى له فى التراث، أو هو على حد التعبير الدقيق للدكتور محمد حسين هيكل الذى كتب مقدمة مسرحية «العباسة» كان يقوم بعملية «تسجيل لهذه الحوادث» و«تدوين» لها(٣).

---

(١) مسرحية «مجنون ليلى». شركة فن الطباعة. مصر (بدون تاريخ) ص ١٣٥.

(٢) عزيز أباظة: قافلة النور، الشركة العربية للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٥٩، المقدمة (على هامش المسرحية).

(٣) د. محمد حسين هيكل: تقديم مسرحية «العباسة» لعزيز أباظة، دار المعارف، مصر، ١٩٦٥ ص ٥.

بل إنه حتى فى الصيغة الشعرية حرص على أن يحاكى فيها النموذج الشعرى لعصر المسرحية، ومن ثم فقد جاء شعره فى هذه المسرحيات «مماثلا فى أسلوبه وروحه للجيد البديع من شعر العصر الذى وقعت فيه المسرحية» [1] على حد ما جاء فى التعريف بمسرحية «الناصر» المكتوب على غلافها الأخير، ومن ثم فإن الشاعر فى سبيل تحقيق هذا الهدف لا يستنكف أن يفسر الكلمات الصعبة فى هوامش الصفحات.

بهذا يكون قد اتضح لنا جيداً طبيعة دور الشاعر وطبيعة علاقته بالشخصية التراثية فى المرحلة الأولى من مراحل علاقة الشاعر المعاصر بالتراث، هذه المرحلة التى ينبغى التنويه إلى أنها مرحلة فنية أكثر منها مرحلة تاريخية، بمعنى أنه على الرغم من ابتداء المرحلة الثانية ـ مرحلة توظيف الشخصية التراثية أو التعبير بها ـ تاريخيا منذ بداية النصف الثانى من هذا القرن، فإن آثار المرحلة الأولى ما زالت ممتدة فى هذه المرحلة الثانية، حيث مازلنا نجد شعراء فى الوقت الحاضر يتناولون فى أعمالهم الشعرية ـ خصوصاً فى مجال المسرحية ـ شخصيات من التراث فى إطار صيغة «التعبير عن . . .» ومعظم مسرحيات عزيز أباظة ذاتها قد كتبت فى الوقت الذى كانت فيه دعائم المرحلة الثانية قد رست واستقرت.

كما ينبغى التنويه إلى أن الانتقال من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية لم يتم طفرة، وإنما تم خلال فترة انتقال تذبذبت ملامح النتاج الشعرى فيها بين صيغتى «التعبير عن» و«التعبير بـ. . .» وإن كانت ملامح هذا النتاج فى معظمها أميل إلى الانتماء إلى المرحلة الأولى، منها إلى الثانية، ولم يكن دور الشعراء فى فترة الانتقال تلك مقصوراً على مجرد «تسجيل» الملامح التراثية للشخصيات التى كانوا يتناولونها كما كان يفعل شوقى وحافظ ومحرم، وإنما كان يجهدون فى «تفسير» هذه الملامح وتأويلها، ولكن بدون أن «يوظفوها» فى التعبير عن أبعاد من تجاربهم المعاصرة، فالشخصيات فى أعمال هؤلاء الشعراء ظلت ـ رغم تصرف الشاعر أحياناً فى بعض ملامحها ـ «شخصيات تراثية» منظوراً إليها من وجهة نظر حديثة، ولم تستطع أن تتجاوز البرزخ الفاصل بين المرحلتين لتصبح «شخصيات

(١) عزيز أباظة: «الناصر» دار المعارف. مصر ١٩٦٦، الغلاف الأخير.

تراثية - معاصرة» كما هو الشأن فى المرحلة الثانية، أى أن صنيع الشاعر فى هذه الأعمال ظل «تعبيراً عن» الشخصية وليس «تعبيراً بها».

ومن النماذج البارزة التى تمثل نتاج تلك الفترة مطولة «عبقر» للشاعر المهجرى شفيق المعلوف، التى تناول فيها عدة شخصيات تراثية استمد ملامحها من تراثنا الأسطورى - وتلك سمة أخرى من سمات فترة الانتقال هذه، وهى اتساع دائرة المصادر التراثية التى يستمد منها الشاعر شخصياته - وهو لا يكتفى بإيراد ملامح هذه الشخصيات كما هى فى المصادر التراثية، وإنما كان يضيف إلى هذه الملامح ويحور فيها، لتصبح الشخصية أكثر حيوية وإقناعاً، ومن الشخصيات التى تناولها فى هذه المطولة شخصيتا «الهوجل والهوبر» من شياطين الشعر عند العرب، وأولهما شيطان شرير يفسد الإيحاء، بينما الثانى شيطان خيِّر يحسنه [1]، ومن هذه الشخصيات أيضاً شخصيات «ثبر وداسم وأعور وزلنبور» أبناء إبليس، ومنها شخصيتا «سطيح وشق» الكاهنين، وكان أولهما لحماً بلا عظام يدرج كما يدرج الثوب، وكان وجه «سطيح» فى صدره لم يكن له رأس ولا عنق، وزعموا أنه عاش ثلاثمائة سنة، أما «شق» فقد سمى كذلك لأنه شق إنسان أى شطره، له يد واحدة وعين واحدة، وللعرب أساطير كثيرة حول هذين الكاهنين [2].

وقد تناول الشاعر ملامح هذه الشخصيات الأسطورية وحاول تفسير ما لها من دلالات خفية، أو ابتكار دلالات لها تتلاءم مع هذه الملامح، بحيث تغدو هذه الشخصيات أكثر وضوحاً وأقوى حيوية، ولكن دون أن تخرج عن نطاق تراثيتها، يقول الشاعر فى مقدمته التى كتبها للمطولة:

«الأساطير التى لا ترمز إلى فكرة خلقنا لها الفكرة التى نخالها صالحة لها، وما كان منها ذا رمز جلونا رموزه وتبسطنا فى تصوير مراميه» [3]. وهذ بالتحديد هو ما فعله الشاعر مع الشخصيات التى تناولها فى مطولته؛ ففى «حديث الكاهن

---

(١) انظر: شفيق المعلوف: مقدمة عبقر. الطبعة الثانية. منشورات العصبة الأندلسية - سان باولو. برازيل. سنة ١٩٤٩ ص ٥٠.

(٢) السابق ص ١١٩، ١٢٠.

(٣) السابق ص ١١.

شق» [1] يحاول الشاعر أن يستخلص الحكمة الكامنة وراء خلقه على هذه الصورة التى وردت فى الأساطير العربية، وكيف أن فقدانه لبعض أعضاء جسمه لم يحرمه الحياة على نحو أفضل مما لو كانت تلك الأعضاء موجودة، حيث كان يستطيع رؤية ما لا يراه الآخرون، والتنبؤ بالغيب ـ كما تروى عنه الأساطير ـ وحيث امتلأت عينه الواحدة بالنور، وشطر قلبه بالحكمة المضيئة يقول الشاعر على لسان شق:

أقفز فوق الأرض قفز القطا	والله يهدينى سواء السبيل
لو شئت أن أعْلُوَ أو أهبطا	أعلو بجيل ثم أهوى بجيل
ما ضرنى والواحد السرمد	لم يحبُ جسمى بيدين اثنتين
ما زال للقضاء فوقى يد	فليس بى من حاجة لليدين
شذب منى الأغصن الفاسدة	فصلحت بقيتى الباقية
هل تصلح اليدان، والواحدة	تهدم ما تشيده الثانية
إن تكن العينان فياضتين	كلتاهما بحكمة مشرقة
هيهات تستضىء عين بعين	إن لم تكن إحداهما مغلقة
نطقت من نصف لسان وفم	فلم يضرنى أى نطق يفوت
تالله قد بلوت دهرى فلم	أصل إلى الحكمة لولا السكوت
وإن قلباً بعضه يشعر	وبعضه كأنه جلمد
حسبى منه نصفه النيّر	لا كان قلب نصفه أسود

وعلى هذا النحو يستمر الشاعر فى تصويره لبقية شخصيات تلك المطولة التى صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٣٦ وصدرت طبعتها الثانية عام ١٩٤٩ بعد أن أضاف إليها الشاعر عدة أناشيد، وصدَّرها بمقدمة طويلة حول التراث الأسطورى عند العرب.

---

(١) السابق ص ٢٤١ وما بعدها.

ولم تكن مطولة عبقر النموذج الوحيد الممثل لنتاج فترة الانتقال هذه، فهناك إلى جوارها نماذج وأمثله كثيرة، كـمطولة «أرواح وأشباح» لعلى محمود طه، وإن استـمد شخـصياتهـا من التراث الإغريقى والعـبرى، وبعض قصـائد سعيـد عقل وشعراء المدرسة الرمزية التى تناولوا فيها بعض الأساطير الفينيقية والعبرية، وكذلك بعض قصائد الدكتور أحمـد زكى أبو شادى التى تناولت بعض الأساطير القديمة، وبعض قصائد العقاد كقصيدته «ترجمة شيطان» .. وغيرها، وغيرها [١].

كل هذه الأعمـال كانت بمثابة تمهيـد للمرحلة الثانيـة التى انتقل فيهـا موقف الشاعر من الشـخصية التراثية من صـيغة «التعبير عـنها» إلى صيغة «التعـبير بها»، وتطورت فيها علاقة الشاعر بالتـراث من محاولة إحيائه إلى محاولة تجديده وإثرائه بإلقاء أضواء جديدة على ما يتضمنه هذا التراث من قيم روحية وفكرية باقية، على نحو ما سيتضح فى دراسة هذه المرحلة.

المرحلة الثانية:

تأخـرت بداية هذه المرحلة عن بداية المرحلة الأولى بـحوالى نصف قـرن أو أقل، وهى مدة قياسية إذا مـا قورنت بالفارق الزمنى بين بداية هاتين المرحلتين فى الآداب الأوربية، فبيـنما بدأت حركة إحياء التـراث الإغريقى واللاتينى القديم منذ بداية عـصـر النهـضـة ـ أى فى القـرن الخـامس عشـر الميـلادى ـ حـيث عـادت الأساطيـر اليونانيـة والرومانية القـديمة إلى الحيـاة من جديد منذ ذلك الحـين «فإن الإبداع الأسطورى، القائم على إضفاء دلالات جديـدة على هذه الأساطير القديمة لم يبدأ إلا مع الرومانسية» [٢] ـ أى فى أواخر القرن الثامـن عشر، وأوائل التاسع عشـر ـ ولا شك أنه كان من عوامل سرعـة عبور شـعرائنا من المرحلة الأولى إلى الثانية توافر النموذج الأوربى بين أيديهم ـ على نحو ماسنرى ـ.

---

(١) انظر: د. أنس داود: الأسطورة فى الشـعـر العربى المعـاصر. رسـالة دكـتوراه. كليـة دار العلوم ١٩٧٠ ص١٧٤.

(٢) ALBOUY (Piérre): Mythes et mythologies dans la littérature francaise. Colin. Paris, 1959, P. 14.

وفى هذه المرحلة لم يتغير فحسب أسلوب تناول الشاعر للشخصية التراثية بحيث أصبح يعبر بها بدل أن يعبر عنها، وإنما تغيرت قبل ذلك طبيعة علاقة الشاعر بالتراث من الأساس، وفهمه لعملية إحياء التراث، والدور الذى ينبغى أن يقوم به فى هذا المجال، هذا الدور الذى يختلف فى الكثير من ملامحه عن الدور الذى قام به سلفه فى إطار المرحلة الأولى، لقد أصبح «إحياء التراث من خلال الكتب وحدها لا يمكن أن يكون هو العملية الوحيدة، إذ إن عملية الإحياء تتطلب استلهام التاريخ ونفث روح الحياة فى شخصياته لحملها على تخطى زمنها الذى عاشت فيه، لتكون حضوراً عظيماً فى حياتنا ومستقبلنا» (١).

أصبح شاعرنا فى هذه المرحلة يعى وعيا تاما أنه يمارس مع موروثه نوعا جديداً من العلاقة، مختلفا فى طبيعته وغاياته وكثير من بواعثه عن ذلك اللون من العلاقة الذى كان يربط الشاعر بموروثه منذ بداية عصر النهضة، أو فى مرحلة «التعبير عن الموروث».

فإذا كان الشاعر فى المرحلة الأولى يرتد إلى التراث ليقف عنده وليجعل رجعته إليه غاية فى ذاتها فإنه فى المرحلة الثانية يرتد إليه لينطلق منه من جديد فى رحلة جديدة، مزوداً بالقيم الباقية والخالدة فى هذا التراث بعد تجريدها من آنيَّتها وارتباطها بعصر معين، أصبحت عودته «عودة إضاءة لأحداث التاريخ العربى فى ضوء الحاضر الذى نعيشه والمستقبل الذى نتطلع إليه، هكذا نفرغ أحداث التاريخ من تاريخيتها العادية، ومن وقتيتها لتصبح رموزاً» (٢).

وإذا كان الشاعر فى المرحلة الأولى يعتبر النموذج الشعرى التراثى قيمة نهائية وكاملة، لا تقبل التعديل ولا الإضافة، ومن ثم فإن كل جهده كان مقصوراً على محاكاتها ومحاولة الوصول إلى مستواها، فإنه أصبح يرى فى هذا التراث إمكانات تجدد لا تنفد، تحيا وتخلد بالاختيار الدائم بينها، والإضافة الدائمة إليها،

---

(١) عبد الوهاب البياتى: من لقاء معه أجراه محمد مبارك. الأقلام العراقية. السنة السابعة عدد ١١ ص ٨٧.

(٢) ادونيس (على احمد سعيد): مقابلة معه، أجراها محرر الأنوار الأدبى ونقلتها آداب مارس سنة ١٩٦٨ ص٦٩.

وتبنى ما يلائم تجربة كل شاعر منها، فالتراث لا يناقض التطور والتجدد، و«ينبغى أن نفرق بين مفهوم التراث ومفهوم الثبات، بحيث لا نعتبر التراث نقيضا لكل تغير، وأن نميز أيضاً بين توق العودة إليه كما ورثناه والتوق إلى شحذ الحياة التى خلقته وتفجيرها لكى نضيف إليه شيئاً جديداً. التراث لكل شاعر هو فى المعنى الأخير انتقاء بين الإمكانات والقيم التى يزخر بها، وليس أخذاً بالجملة لهذه القيم»(١).

وإذا كان الشاعر فى المرحلة الأولى يحرص على أن تعود الوجوه التراثية بنفس سماتها القديمة، والأصوات التراثية بنفس نبراتها القديمة، فإنه حرص فى المرحله الثانية على أن تأخذ هذه الوجوه فى شعره ملامح جديدة، وأن تكتسب هذه الأصوات نغمات جديدة، لأنه يرى أن «الموروث لا يعنى أن يكون أدب الحاضر امتداداً للماضى، بل فيضانا لأخصب أنهاره من خلال التاريخ» (٢).

و«ليس الشاعر مرتبطاً بمادة التراث المكتوبة قدر ارتباطه بما وراءها، أى بالأعماق والنسوغ الأولى التى احتضنت تلك المادة، وأدت إلى وجودها» (٣).

وإذا كان الشاعر فى المرحلة الأولى يرى أن دوره بالنسبة لمعطيات التراث هو أن يدونها أو يسجلها أو يحكيها أو ينظمها ـ أو باختصار يعبر عنها ـ فإنه أصبح يرى أن دوره هو أن يختار من هذه المعطيات ما يوافق تجربته ويتراسل مع همومه وقضاياه، وأن يوظفها للتعبير عن هذه القضايا، فيحقق بذلك هدفا مزدوجا؛ بحيث يمنح تجربته نوعاً من الأصالة والشمول عن طريق ربطها بالتجربة الإنسانية فى معناها الشامل، ومن ناحية أخرى يثرى هذه المعطيات بما يضفيه عليها من دلالات جديدة، ويكسبها حياة جديدة. «هكذا يؤخذ الشاعر العربى من أصوات الماضى بتلك التى تعانق المستقبل فيما تعانق حاضرها وتعبر عنه، فمثل هذه

---

(١) أدونيس (على أحمد سعيد): مقدمة ديوان «قصائد مختارة»، ليوسف الخال. دار مجلة شعر. بيروت (بدون تاريخ) ص ٢٦.
(٢) صلاح عبد الصبور: مختارات معاصرة فى فهم الشعر ونقده. المجلة عدد ٧٧ مايو ١٩٦٣ ص ٦٦.
(٣) أدونيس (على أحمد سعيد): خواطر حول تجربتى الشعرية. آداب مارس ١٩٦٦ ص ١٩٥.

الأصوات مفتوحه أبداً للحوار والنمو والفعل، بحيث إننا لا نقدر فى تفكيرنا اليوم إلا أن نتلاقى بها ونفيد منها ونتفاعل معها» (١).

هكذا أصبح الشاعر المعاصر فى موقفه الجديد من التراث يصدر عن فلسفة جديدة مختلفة كلية عن تلك التى كان يصدر عنها الشاعر فى المرحلة الأولى، هذه الفلسفة ـ التى حرصنا على عرض ملامحها من خلال أصوات طائفة من رواد هذا الاتجاه الجديد تتضمن الارتباط الوثيق بالتراث، والحرص فى ذات الوقت على تجاوزه وتطويره وإضاءته، وقد يبدو لأول وهلة أن ثمة تعارضاً بين الارتباط بالتراث وتجاوزه، ولكنهما فى الواقع وجهان لعملة واحدة، هى موقف الشاعر المعاصر من موروثه.

انطلاقاً من هذا الفهم الجديد لطبيعة العلاقة بين الشاعر والموروث اختلف أسلوب تناول الشخصية التراثية فى شعره، لم يعد همه الأول أن ينقل إلينا نقلاً فوتوغرافياً ملامح هذه الشخصية كما هى فى مصادرها التراثية، وإنما أصبح مَعْنياً بتعصير هذه الشخصية ـ إذا صح التعبير ـ بمعنى أن يجعلها شخصية تراثية معاصرة فى نفس الوقت، وذلك بأن يختار من بين ملامح الشخصية التى يتناولها ما يتناسب وتجربته المعاصرة، ثم يسقط أبعاد تجربته على هذه الملامح التى اختارها. فحين يتناول شاعر كالدكتور خليل حاوى شخصية السندباد البحرى فى قصيدتيه الطويلتين: «وجوه السندباد» و«السندباد فى رحلته الثامنة» (٢) لا يطالعنا من القصيدتين ذلك الوجه التراثى للسندباد، بل يطالعنا وجه جديد معاصر هو وجه الشعر ذاته فى مغامرته الدائبة فى البحث عن ذاته، وعن معنى لوجوده من خلال مجموعة من التجارب الإنسانية الحية، كما حاول السندباد فى ألف ليلة وليلة تأكيد ذاته عن طريق مجموعة من الرحلات والمغامرات، وهكذا امتزجت ملامح السندباد بملامح الشاعر بعد أن وجد الشاعر في ملامح السندباد المغامر الجواب ما

---

(١) أدونيس (على أحمد سعيد): الشعرالعربى المعاصر وثلاثة مواقف إزاء الحرية. آداب أبريل ١٩٦٧ ص ١٦.
(٢) د. خليل حاوى: ديوان «الناى والريح». الطبعة الأولى. دار الطليعة بيروت ١٩٦١. ص ٤١، ٧١.

يحمل أبعـادا من مغامـرته هو الخاصة فى البـحث عن ذاته. وعلى الرغم من أننا فى القـصيـدة الأولى ـ وجوه السندباد ـ لانكاد نـلتقى بملمح تفـصيلى واحـد من الملامح التراثية لشخصية السندباد، فإن المضـمون العام لشخصية السندباد، والسمة الأساسـية لهـا وهى المغامرة والتـجواب والارتيـاد تظل تطالعنا من وراء كل ملمح معاصر من ملامح مغامـرة الشاعر فى البحث عن ذاته، وارتياده دروبا من التجربة الحياتية فى سبيل اكتشاف هذه الذات، وذلك نمط فريد من أنماط توظيف الشخصية التراثية سيعرض له البحث بالتفصيل فى السفر الثالث.

وفى إطار هذه الطريقـة الجديدة فى تناول الشـخصيـة التراثيـة ـ التى أطلقنا عليهـا صيغـة التعـبير بالموروث ـ أصـبح «الشاعر الحـديث يأبى أن يفعل مـا فعله سابقوه، فهو لا يسرد الحكاية الشعبـية سرداً، لأنه لا يحكى قصة بل يجعل القصة ـ كما هى متضـمنة فى قصيدته ـ تتحول إلى الرمز الكلى الذى يوحـد بين مشاعره الذاتية والمشاعر العامة، ومن هنا انطلقت تجارب الشاعر الحديث من الغنائية الذاتية إلى التوحيد بين الذات والموضوع فكانت تجاربه كلية» (١).

وهذا الأسلوب الجديد فى التعامل مع الشخصـية التراثية هو ما عناه البحث بكلمة «التوظيف» «وهذا فى الحقيقة هو الأسلوب الأفضل الذى لا يتم عن طريق سـرد العناصر الأسطورية وحـشـدها، وإنما عن طريق إحيـائهـا من جديد بفـضل الدلالة الجديدة التى تكتسبها، وفضلاً عن ذلك فإن هذه العناصر القديمة ستكتسب من النضارة والشباب ما يكفى لاستيعاب كل التجارب الحديثة» (٢).

وبهذا الصنيع تتم هذه العلاقة الديالكتيكية الحية بين الشاعر وموروثه، وفى إطار هذه العلاقة الخصـبة يتبادل الشاعر والموروث الأخذ والعـطاء، التأثير والتأثر، يرتد الشاعر إلـى التراث ليمتاح من ينابـيعه السخيـة ما يساعده على إيصـال تجربته الحـديثـة إلى المتلقى، وفى نـفس الوقت تكـتسب هذه المعطيـات التى اسـتعـارها

---

(١) د. خليل حاوى. من ندوة حول «حركة التجديد فى الشـعر العربى الحديث» المجلة ١٤٤. ديسمبر ١٩٦٨ ص ٨٨.

(٢) ALBOUY (Piérre): La créiation mythique chez Victor Hugo. corti. Paris - 1963.P.48.

الشـاعـر غنى وشـبابـاً. وهكذا يتم الأخـذ والعطاء من الجـانبـين، أو من طرفى العلاقة، وليس من جانب أو طرف واحد كما كان الشأن فى المرحلة الأولى.

لعله الآن قـد اتضح ـ على المسـتـوى النظرى ـ طبـيعـة الفـارق بين هاتين المرحلتين مـن مراحل علاقـة شاعرنا المعـاصر بموروثه منذ مطلع هذا القـرن، وقد أطلقنا على المرحلة الأولى مرحلة «التعبير عن الموروث» فى مـقابل مرحلة «التعبير بالموروث» التى أطلقناها على المـرحلة الثانيـة، كما اخـترنا لطريـقة تناول الشـاعر للشخـصية التراثيـة فى المرحـلة الأولى مـصطلـح «التعبـير عـن المـوروث» فى مقابل مصطلح «التعبير بالموروث» الذى اخترناه لطريقة الشاعر فى تناول الشخصية التراثية فى المرحلة الثانية.

وينبـغى التنويه إلى أن المرحلتـين ـ رغم اختـلافهـما الواضح ـ مـترابطتـان ومتكاملتان، وما كان لثانيتهما أن تظهر إلى الوجود قبل ظهور الأولى، حيث كانت نشأة كل من المرحلتين مـحكومة بعوامل تاريخية وحـضارية، واجتماعـية، وفنية، تعرضنا لها بالتـفصيل فى المبحث الأول من هذا السـفر، ثم فى حديثنا عن ظروف نشأة كل من المرحلتين وتطورها خلال الصفحات السابقة.

وبقى أن نفـرق ـ على المستـوى الفنى ـ بين صيـغتى التـعبيـر عن الموروث والتعبير به، بعد أن فرقنا بينهما على المستوى النظرى.

بين صيغتى «التعبير عن الموروث» و «التعبير به»:

لكى يتضح لنا ـ على المستوى الفنى ـ الفارق بين الصيغتين فإننا سنحاول أن نستشف هذا الفارق من خلال المقارنة بين ثلاثة من النماذج الشعرية تناولت ملمحاً من ملامح شخصية واحدة، وهى شخـصية الرسول عليه الصلاة والسلام، ولكن اثنين منها تناولاه فى إطار صيغة «التعبير عن. . .» على حين تناوله الثالث فى إطار صيغة «التعبيربـ . . .».

أما الملمح الذى تناولته النمـاذج الثلاثة من ملامح شخصـية الرسول الكريم فهو حـادث الهجرة، وأما الشعـراء الذين تناولوه فهم: أحمد شـوقى فى منظومته «دول العـرب وعظمـاء الإسلام» وأحـمد مـحـرم فى ديوانه «مـجد الإسـلام» أو «الإلياذة الإسلامية» ثم صلاح عبـد الصبور فى قصيدة «الخروج»؛ والأولان منهم

قد «عبّرا عن» هذا الملمح من ملامح شخصية الرسول الكريم، على حين «عبر الثالث به» عن جانب من جوانب تجربته المعاصرة.

يقول شوقى مصوراً هذا الحدث الجليل من أحداث حياة الرسول عليه الصلاة والسلام:

هاجر من أم القرى مأذونا ... وما درى أو سمع المؤذونا
فى ليلة للختل كانت موعداً ... قد نصبتها شركاً أيدى العدا
ائتمرت فى الندوة الأعيان ... وانتدبت للفتكة الفتيان
وقعدوا ناحية كمينا ... ليغدروا فى داره الأمينا
فخرج الله من البيت به ... لم يره الجمع، ولم ينتبه
وسار فى ركابه الصِّدِّيق ... وفى البلاء يعرف الصديق
فانتشرت خيل قريش تطلبه ... من ينصر الرحمن من ذا يغلبه؟
مروا على الدار مضللينا ... وأخذوا السبل مسائلينا
حتى بدت سيدة الأمصار ... وبلدة الأعوان والأنصار [(١)]

نجد شوقى لم يزد على أن صاغ تفصيلات حدث الهجرة صياغة شعرية، دون أن يحاول أن يضفى عليه أية دلالة معاصرة، فقد كان كل ما يشغله هو أن يقدم هذا الحدث للقارئ فى صورة أدبية منظومة، ولو أننا طالعنا تفصيلات هذا الحدث فى كتاب ككتاب «السيرة النبوية» لابن هشام، لما وجدنا الصورة التى قدمها شوقى لهذا تزيد على الصورة التى قدمها ابن هشام شيئاً سوى الوزن والقافية [(٢)].

---

(١) أحمد شوقى: دول العرب وعظماء الإسلام، مطبعة مصر عام ١٩٣٣ ص ٢٨.
(٢) انظر: عبد الملك بن هشام: السيرة النبوية: تحقيق السقا والإبيارى وشلبى. مطبعة مصطفى البابى الحلبى. مصر عام ١٩٣٦ ـ ٢ / ١٢٣ وما بعدها.

أما أحمد محرم فيقول فى نفس الموضوع تحت عنوان «إرادة قتل الرسول وهجرته من المدينة»:

أجمعوا أمرهم وقالوا هو القتل يميط الأذى ويشفى الصدورا
كذبوا، ما دم الهزبر أمانى مهاذير يكثرون الهريرا
. . . .
يوم يمشى الصديق فى نوره الزاهى يوالى رواحه والبكورا
ينصر الحق ثائراً، يمنع الباطل أن يستمر . . أو أن يثورا
لا يبالى غيظ القلوب، ولا يحفل فى الله لائماً أو نذيرا [1]

ثم يتحدث عن محاولة «سراقة بن مالك» اللحاق برسول الله ﷺ وصاحبه ليحصل على المكافأة التى رصدتها قريش لمن يعثر عليهما، وكيف ساخت ساقا فرسه فى الرمل أكثر من مرة حتى أعلن توبته إلى الرسول عليه السلام فعفا عنه[2]:

اتق الله ياسراقة وانظر هل ترى الأمر هيناً ميسورا
أم تظن الجواد تمسكه الأرض وتلوى عنانه مسحورا
أم هو الله ذو الجلال رماه يمسك الشر راكضاً مستطيرا
غرك القوم، فانطلقت ترجّيه خسيسا من الجزاء حقيرا
وضح الحق فاعتذرت، وأولاك الرسول الأمين فضلاً كبيراً [3]

فأحمد محرم لم يزد على ما فعله شوقى فى سرد الوقائع والتعبير عنها «ولم يحاول الشاعر أن يعمل خياله فى تأليف الأحداث أو تصوير الوقائع أو أن يضيف

(١) أحمد محرم: ديوان «مجد الإسلام» أو «الإلياذة الإسلامية»: دار العروبة. عام ١٩٦٣ص ٩، ١٠.
(٢) سيرة ابن هشام ٢ / ١٣٤.
(٣) ديوان مجد الإسلام ص ١٣.

إليها ما يبعدها عن أصلها، وموقفه هنا موقف المترجم من هذه الأفعال أو الأخلاق بأسلوبه الشعرى؛ فهو قد صور الأشياء كما هى، وكما يعرفها الناس، أو هو موقف الصائغ الذى يجد أمامه المادة فيشكلها فى الصور التى يختارها ويضعها فى القوالب التى يصنعها من غير أن يغير شيئاً فى جوهرها أو حقيقتها» [١].

فإذا ما جئنا إلى النموذج الثالث وهو قصيدة «الخروج» [٢] لصلاح عبدالصبور وجدنا الشاعر يوظف هذا الملمح من ملامح شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام ليصور من خلاله تجربة معاصرة شديدة الخصوصية، ووجدنا أن هذه المعطيات التى سردها شوقى ومحرم سرداً تقريرياً قد أصبحت تفيض بدلالات شديدة الثراء، والتجربة التى استغل الشاعر هذ الملمح من ملامح حياة الرسول ﷺ فى نقلها هى محاولة الشاعر المعاصر الهرب من واقع حياته المرير ومن زيف المدينة الحديثة وشرورها، ومن ذاته التى تكونت بين أحضان هذه المدينة، وتشبعت بزيفها وكذبها وشرورها، وبحثه عن واقع آخر أكثر نقاء وصدقاً، وعن ذات أخرى أكثر طهراً.

والشاعر يستغل عناصر هذا الجانب من جوانب شخصية الرسول ﷺ ليضفى عليها هذه الدلالة المعاصرة، فتصبح ذاته التى يجد فى الهرب منها والمدينة الحديثة كلتاهما تقابلان فى رؤيا الشاعر مكة المكرمة التى هاجر الرسول الكريم منها فراراً بدينه:

أخرج من مدينتى، من موطنى القديم
مُطَّرِحاً أثقال عيشى الأليم
فيها، وتحت الثوب قد حملت سرى
دفنته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

(١) د. بدوى طبانة: الفصل الذى كتبه عن أحمد محرم فى «خمسة من شعراء الوطنية» الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٧٣ ص ٦٣.
(٢) صلاح عبد الصبور: ديوان «أحلام الفارس القديم». دار الآداب. بيروت سنة ١٩٦٤ ص ٦٩.

وإذا كان الرسول صلوات الله وسلامه عليه قد اختار أبا بكر رضى الله عنه ليصحبه فى الطريق، وإذا كان أبو بكر قد افتدى النبى عليه السلام بنفسه حين دخل الغار قبله «لينظر أفيه سبع أو حية ليقى الرسول ﷺ بنفسه» [1]. فإن شاعرنا لم يختر أيًّا من أصحابه ليفديه؛ لأن ما يهدف إليه هو الخلاص من ذاته الموبوءة. . هو قتل هذه الذات.

لم أتخير واحداً من الصحاب

لكى يفدِّينى بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسى الثقيلة

وإذا كان عليه الصلاة والسلام قد غادر فى فراشه «علياً» ليضلل القوم فلا يكتشفوا خروج الرسول [2]. فإن الشاعر لم يترك فى فراشه أحداً من الصحاب ليضلل طالبيه؛ لأنه يعرف أنه ليس هناك من يلاحقه سوى ذاته القديمة التى يجد فى الهرب منها.

ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلل الطلاب

فليس من يطلبنى سوى «أنا» القديم

ويبلغ نجاح الشاعر ذروته فى توظيفه لمعطيات هذا العنصر فى استخدامه لحادث متابعة سراقة للرسول عليه الصلاة والسلام، ذلك الحادث الذى رأينا منذ قليل كيف نظمه أحمد محرم نظماً تقريرياً جافاً لا روح فيه، ولكن عبد الصبور يستغله هنا استغلالاً فنياً بارعاً: إن ثمة أواصر ما زالت تشده إلى واقعه القديم الذى يهرب منه، وإن لذعات ندم على إقدامه على هذه الرحلة ما زالت تلاحقه، وإنه ليناشد هذا الندم أن يكف عن مطاردته، مستغلاً حادثة سوخ سيقان فرس سراقة فى الرمل أبرع استغلال:

سوخى إذن فى الرمل سيقان الندم

لا تتبعينى نحو مهجرى، نشدتك الجحيم

(١) ابن هشام: السيرة النبوية ٢ / ١٣٠.
(٢) ابن هشام: السيرة النبوية ٢ / ١٢٦، ١٢٧.

وأخيرا تغدو المدينة المنورة ـ التى كانت تمثل غاية هجرة الرسول ـ معادلا تصويرياً للعالم الجديد وللذات الجديدة اللذين يهدف الشاعر إليهما برحلته تلك، تلك الغاية التى لن يصل إليها إلا بخلاصه من ذاته القديمة، بقتلها، هذه المدينة تعيش فيها الشمس دائماً فى قمة تألقها.. لايخبو لها ضوء.

لو مت عشت فى المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة

فإذا ما تجاوزنا قالب القصيدة ـ فى إطار صيغة التعبير عن الشخصية الموروثة ـ إلى قالب المسرحية الشعرية وجدنا أن الشاعر لم يكن يزيد على أن يصوغ أحداث حياة الشخصية التراثية صياغة شعرية مسرحية، فإذا ما تصرف بإضافة ملامح جديدة إلى الشخصية، أو بإضافة شخصيات جديدة، فإنما كان يفعل ذلك ليقدم الشخصية التراثية على أكمل صورة فنية يتصورها لها فى التراث واستيفاء لمتطلبات القالب الذى يصوغ فيه مسرحيته، فإذا ما أضاف شوقى مثلاً عدة أشخاص إلى شخصيتى قيس وليلى فى مسرحيته «مجنون ليلى»، لبعض هذه الأشخاص أصل تاريخى وبعضها الآخر من اختراعه، فهو إنما يفعل ذلك ليوضح من خلال هذه الشخصيات الجو الاجتماعى والسياسى والثقافى الذى كان يعيش فى ظله بطلا المسرحية، دون أية محاولة لتوظيف هذه الشخصيات لأى هدف فنى آخر سوى جلاء جوانب حياة البطلين وسبك أحداث حياتهما، ولم يفت كاتب النظرات التحليلية فى آخر الرواية أن يشير إلى التزام شوقى بالملامح التاريخية لحياة بطله، حيث «اختار المؤلف لمجنون بنى عامر اسماً واحداً من بين الأسماء الكثيرة التى اختلف فيها هو قيس بن الملوح، ثم كنى عنه فى بضع مواضع بأبى المهدى، واختار لحياة قيس من بين رواياتها المختلفة أسلسها وأجراها مع المنطق» [1]. ومثل هذا الصنيع صنعه شوقى فى مسرحية عنترة، فلم يزد عن نظم الأحداث التاريخية

---

(١) مجنون ليلى. شركة فن الطباعة. مصر. بدون تاريخ ص ١٣٥.

لحياة البطل وحبيبته وقبيلته، ولنضرب مثلاً لهذا بذلك الموقف الذى ترويه كتب التراث عن ظروف عتق عنترة، واعتراف أبيه به، بعد أن ظل زمناً طويلاً عبداً عند أبيه حتى أغارت على عبس قبيلة أخرى فاستولوا على أموال عبس ونسائها، وكادت الدائرة تدور على عبس، فاستنجد شداد بابنه عنترة صائحاً به: «كر ياعنترة» فقال عنترة: «العبد لا يحسن الكر . . وإنما يحسن الحلاب والصر»، فقال له: «كر وأنت حر» فكَرَّ. . . . وقاتل يومئذ. . قتالاً حسناً فادعاه أبوه بعد ذلك وألحقه بنسبه (١).

لننظر كيف نظم شوقى هذا الحادث ـ موزعاً الحوار على أبطال الموقف ـ :

شداد: يابن شداد

عنترة (بتهكم): ما أنا ابن لشدا د، ولكن عبد يسوم ويسقى
لست من عبس، ولست لك ابنا لون أمى أفاتنى منك حقى

شداد: قم يافتى عبس انهض ذد عن حريمى وعنى
إذا رددت السبايا فأنت عنترة ابنى

عنترة: يا سيد الحى قل لى متى فطنت لشأنى؟
أأنت ذا تدّعينى وكنت تبرأ منى ؟

هارب ثالث: ياسيد الوداى هىّ احمه هىّ
عبلة . . .

عنترة: ما الخطب؟

الفتى: سلبت من الحى . .

عنترة: أنا كالليث ما الهزيمة فى طبعى وليس الفرار لى فى جبلَّة
أنا حر وإن أبت عبس والناس وآبائى السراة الأجلّة
لا لحريتى أموت، ولكن حبذا الموت فى سبيلك عبلة (٢)

---

(١) أبو الفرج الأصفهانى: الأغانى. ط. دار الكتب. ١٩٣٦م. الجزء الثامن. ص ٢٣٩.
(٢) أحمد شوقى: عنترة. المكتبة التجارية. مصر ١٩٤٨ص ٢٥ ٢٦.

فنجد أن الشاعر وإن كان قد أضاف بعض اللمسات على الشخصية وعلى الموقف فإنه لم يفعل ذلك بهدف إكسابه مدلولات جديدة، وإنما بهدف إبراز جوانب الشخصية كما يتصورها فى التراث فى إطار القالب الذى اختاره وهو قالب المسرحية الشعرية، وادعاء عنترة أنه يموت فداء عبلة وليس حريته لا ينافى ما عرف عن حبه الجارف للحرية واستعداده للموت فى سبيلها برضا.

ونجدنا هنا مسوقين لمقارنة أخرى بين صنيع شوقى هذا.. وصنيع أحد شعراء المرحلة الثانية الذى استغل نفس الملمح من ملامح شخصية عنترة فى تصوير بعد من أبعاد تجربته المعاصرة. وهذا الشاعر هو أمل دنقل فى قصيدته «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» (١). وقد حاول الشاعر أن يصور فى هذه القصيدة موقف الشعب وكيف يعيش حياة شظف ومذلة، ويتحمل أقسى المشقات، على حين ينعم السادة بكل الخيرات والنعم، حتى إذا ما هدد الخطر الوطن كان هو الذى يتحمل كل العبء وكل التبعة وكل التضحيات، بينما الذين يستمتعون بالخيرات يفرون من الميدان. وقد استغل الشاعر ببراعة وذكاء هذا الملمح السابق من ملامح حياة عنترة فى نقل هذا البعد من أبعاد تجربته، فقال موجهاً حديثه إلى زرقاء اليمامة ـ التى تمثل فى القصيدة القوى القادرة على كشف الأخطاء والأخطار والتنبؤ بها قبل وقوعها، والتى قد تضطر إزاء ما تلقاه من أذى وامتهان إلى الصمت ـ :

أيتها النبية المقدسة
لاتسكتى؛ فقد سكت سنة فسنة لكى أنال فضلة الأمان
ظللت فى عبيد عبس أحرس القطعان
أجتز صوفها، أرد نوقها، أنام فى حظائر النسيان
طعامى الكسرة، والماء، وبعض التمرات اليابسة
وهأنا فى ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان
دعيت للميدان

---

(١) أمل دنقل: البكاء بين يدى زرقاء اليمامة. دار الآداب. بيروت. سنة ١٩٦٩ ص ٢٥.

أنا الذى ما ذقت لحم الضأن

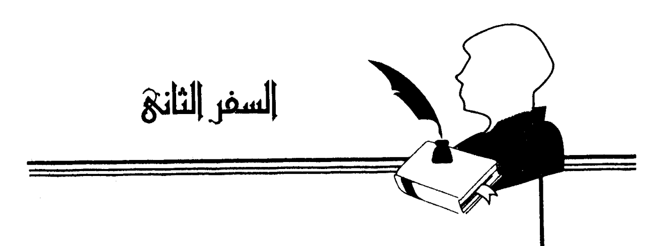
أنا الذى لا حول لى أو شأن

أنا الذى أقصيت عن مجالس الفتيان

أدعى إلى الحرب ولم أدع إلى المجالسة!!!

وهكذا يلتحم الشاعـر هنا بعنترة التحاماً عضوياً أصـيلاً، ويصبح هذا الملمح من تجربة عنترة ملمحاً من تجربة الشاعر، فهو هنا لا يتحدث عن عنترة وإنما يتحدث من خلاله، لا يعبر عن هذا البـعد من أبعاد شخصيتـه وإنما يعبر به عن جانب من جوانب تجربته هو المعاصرة الخاصة.

ولا ينبغى أن يفهم من مثل هذه المقارنات بين النماذج التى تمثل الصيغتين أن الهدف منها المفاضلة بينهما، فإن أى حكم بتفـضيل إحدى الصيغتين على الأخرى هنا حكم مـتعـسف وغيـر موضـوعى، لأنه يسقط من اعـتبـاره الجانب التـاريخى وملابساته، فقـد مثلت كل صيغة المرحلة التطورية التى انبثـقت عنها أصدق تمثيل، وما كان ليمكن لصيغة «التعبير بـ» أن توجد فى المرحلة الأولى، بل ما كان لشعرنا المعاصر أن يصل إلى صيغة «التعبير بـ» إلا عبوراً بصيغة «التعبير عن».



مصادر الشخصيات التراثية
فى شعرنا المعاصر

توطئة

وجد شاعرنا المعاصر رهن تصرفه تراثاً شديد الغنى متنوع المصادر، فأقبل على هذا التراث بنهم، يمتاح من ينابيعه السخية أدوات يثرى بها تجربته الشعرية ويمنحها شمولا وكلية وأصالة، وفى نفس الوقت يوفر لها أغنى الوسائل الفنية بالطاقات الإيحائية وأكثرها قدرة على تجسيد هذه التجربة وترجمتها ونقلها إلى المتلقى.

ويهدف هذا القسم من البحث إلى دراسة تلك المصادر التراثية التى استمد منها شعرنا المعاصر هذه الشخصيات التى شاع استدعاؤها فيه، والتعرف على أهم الشخصيات التى أمد بها كل مصدر من هذه المصادر ديوان شعرنا المعاصر، مع محاولة تحديد الروابط التى تربط تجربة الشاعر الحديث بكل مصدر من هذه المصادر، وتدفعه إلى الامتياح منه.

ويمكن مبدئياً تصنيف المصادر التراثية التى يستمد منها الشاعر المعاصر إلى ستة مصادر أساسية، هى:

١ ـ الموروث الدينى

٢ ـ الموروث الصوفى

٣ ـ الموروث التاريخى

٤ ـ الموروث الأدبى

٥ ـ الموروث الفلكلورى

٦ ـ الموروث الأسطورى

على أن هذه المصادر فى الحقيقة ليست دائماً بهذا التمايز والانفصال، فإن بينها من التشابك والتداخل ما لا يمكن تجاهله، فأية شخصية صوفية هى بالضرورة شخصية تاريخية، ومثل ذلك يمكن أن يقال عن معظم الشخصيات

الدينية والأدبية، كما أن كثيرا من الشخصيات التاريخية والدينية قد انتقلت إلى التراث الشعبى أو التراث الأسطورى فأصبحت من الشخصيات الشعبية أو الأسطورية بينما هى فى الوقت نفسه شخصيات تاريخية، ومن ثم فسوف تصادفنا شخصيات فى شعرنا المعاصر استمد الشاعر ملامحها من أكثر من مصدر من مصادر التراث، ولكن برغم كل ذلك فإن لكل مصدر من هذه المصادر ملامحه وصفاته الخاصة، التى تميزه - على المستوى النظرى على الأقل - عن بقية المصادر، وبمقدار توافر هذه الملامح والصفات - أو غلبتها - فى شخصية من الشخصيات يمكن ردها إلى المصدر الذى تحدده هذه الصفات والملامح.

وسندرس كلا من هذه المصادر بالتفصيل متعرفين على أهم ما منحه كلُّ مصدر شعرَنا الحديث من شخصيات، وما اكتسبته هذه الشخصيات من دلالات فى هذا الشعر.

أولا: الموروث الدينى

كان التراث الدينى فى كل الصور ولدى كل الأمم مصدراً سخيًّا من مصادر الإلهام الشعرى، حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصورا أدبية، والأدب العالمى حافل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التى محورها شخصية دينية أو موضوع دينى، أو التى تأثرت بشكل أو بآخر بالتراث الدينى. ولقد كان «الكتاب المقدس» مصدراً للشعراء الأوربيين الذين استمدوا منه الكثير من الشخصيات والنماذج الأدبية، وقد فتن الرومانتيكيون بشكل خاص بهذه الشخصيات الدينية المتمردة المطرودة - كشخصية «الشيطان» وشخصية «قابيل» القاتل الأول - وقد رفعوا من هذه الشخصيات نماذج للتمرد على كل ما هو عادى، وكل ما هو مقرر ومفروض، وعبروا عن تعاطفهم الكبير مع ماعانته هذه الشخصيات من عذاب ولعنة من جراء تمردها.

وإذا كان الكتاب المقدس هو المصدر الأساسى الذى استمد منه الأدباء الأوربيون شخصياتهم ونماذجهم الدينية، فإن عدداً كبيراً منهم قد تأثر ببعض المصادر الدينية الإسلامية، وفى مقدمتها القرآن الكريم، واستمدوا من هذه المصادر الإسلامية الكثير من الموضوعات والشخصيات التى كانت محوراً لأعمال أدبية عظيمة.

ومن الشعراء الأوربيين الكبار الذين استلهموا المصادر الإسلامية فى أعمالهم الأدبية الشاعر الإيطالى الكبير «دانته» فى ملحمته الشهيرة «الكوميديا الإلَهية» حيث استلهم فيها حديث المعراج النبوى وغيره من المصادر الإسلامية والعربية (١).

ومنهم أيضاً الشاعر الألمانى الكبير «جيته» الذى قرأ القرآن فى ترجمته الألمانية، وترجمته اللاتينية، وأعجب به إعجاباً كبيراً (٢) دفعه إلى أن يستلهمه ويستمد منه كثيرا من النماذج الأدبية والموضوعات والصور فى ديوانه المشهور «الديوان الشرقى للمؤلف الغربى» (٣).

---

(١) د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن الطبعة الثالثة. مكتبة الأنجلو. مصر، ص ١٥٣ وما بعدها.

(٢) د. عبد الرحمن بدوى: من تصديره لترجمته لديوان «الديوان الشرقى للمؤلف الغربى». مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٤ص ٤.

(٣) انظر مثلا: صفحات ٧٩ وما بعدها و ٩٠ ومابعدها، و١١٨ وما بعدها من ترجمة الدكتور بدوى الديوان.

ومنهم أيضاً الشاعر الفرنسى العظيم فيكتور هيجور الذى قرأ القرآن بدوره فى بعض ترجماته الفرنسية، واستمد منه الكثير من الموضوعات ومن النماذج الأدبية فى ديوانه «المشرقيات» Les Orientales ـ وسواه من أعماله الشعرية. ومن الشخصيات التى استمدها من التراث الإسلامى شخصية «إبليس» الذى يطلق عليه نفس الاسم الذى أطلقه القرآن عليه ـ وموقفه من «الله» سبحانه وتعالى ـ الذى يسميه أيضا باسمه الإسلامى ـ كما استمد فى بعض أعماله تصوير المصادر الإسلامية للعالم الآخر، وما فيه من نعيم للطائعين حيث يسكن «الحور العين» فى قصور الجنة ويعذب العاصون فى «جهنم» التى تسمى الطبقة السابعة منها «السجِّين»، وهو يستعمل هنا أيضا نفس الأسماء الإسلامية لكل هذه المعطيات[1].

وإذا كان هؤلاء الثلاثة من أبرز من تأثروا بالمصادر الدينية الإسلامية فهنالك غيرهم كثيرون من الشعراء الأوربيين الذين استوحوا التراث الإسلامى، ورحل بعضهم إلى الشرق مصدر هذا التراث ـ ومهد الديانات السماوية كلها ـ ونهلوا من معينه السخى.

فلم يكن غريبا إذن أن يكون الموروث الدينى مصدرا أساسياً من المصادر التى عكف عليها شعراؤنا المعاصرون واستمدوا منها شخصيات تراثية عبروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة.

ويمكن أن نصنف الشخصيات التى استمدها شعراؤنا المعاصرون من الموروث الدينى فى ثلاث مجموعات رئيسية:

١ ـ شخصيات الأنبياء.

٢ ـ شخصيات مقدسة.

٣ ـ شخصيات منبوذة.

(١) ALBOUY: La Création mythique chez Victor Hugo. pp. 122 - 124.

١ ـ شخصيات الأنبياء:

وشخصيات الأنبياء عليهم السلام هى أكثر شخصيات التراث الدينى شيوعا فى شعرنا المعاصر، ولا غرو فقد أحس الشعراء من قديم بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبى والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما أن رسالة النبى رسالة سماوية، وكل منهما يتحمل العنت والعذاب فى سبيل رسالته، ويعيش غريبا فى قومه محارباً منهم أو فى أحسن الأحوال غير مفهوم منهم، وأخيراً فإن كلا من الرسول والشاعر يكون على صلة بقوى عليا غير منظورة، ولذلك فقد طاب للشعراء أن يشبهوا فترة المعاناة التى يعيشها الشاعر قبل ميلاد قصيدة من قصائده، بفترة الغيبوبة التى كانت تنتاب الرسول أثناء الوحى، ولذلك أيضاً دأب شعراؤنا المعاصرون على استعارة شخصيات الرسل ليعبروا من خلالها عن بعض أبعاد تجاربهم المعاصرة.

وأكثر شخصيات الرسل شيوعاً فى شعرنا المعاصر شخصيات محمد وعيسى وموسى وأيوب عليهم الصلاة والسلام.

ولقد كانت شخصية محمد عليه السلام هى أكثر شخصيات الرسل شيوعاً فى نتاج المرحلة الأولى ـ مرحلة التعبير عن الموروث ـ ولكنها فى المرحلة الثانية ـ مرحلة التعبير بالموروث ـ تخلت عن تلك المكانة ـ من حيث شيوع استدعائها ـ لشخصية المسيح عليه السلام التى أصبحت أكثر شخصيات التراث الدينى ـ وربما أكثر الشخصيات التراثية على الإطلاق ـ شيوعاً فى الشعر العربى المعاصر. ولعل السر فى هذا أن الشاعر فى إطار «صيغة التعبير بـ. . . .» يضطر إلى تأويل ملامح الشخصية التراثية تأويلاً خاصاً يتلاءم والبعد الذى يريد أن يسقطه عليها من أبعاد تجربته، بينما هو فى إطار «صيغة التعبير عن. .» لم يكن مضطراً لمثل هذا التأول، ولا لتحميل شخصية الرسول ملامح معاصرة، وإنما هو ينقلها كما هى فى مصادرها التراثية. . . ومن ثم فإن شعراءنا كانوا يحسون بنوع من التحرج من توظيف شخصية الرسول فى إطار «صيغة التعبيربـ. . .» تأثماً من أن يتأولوا فى شخصية الرسول الكريم. أو أن ينسبوا لأنفسهم بعض صفاته، وهم فى هذا التأثم يصدرون عن نظرة الإسلام إلى شخصيات الرسل، وما ينبغى أن تحاط به من

قداسـة، بينما لـم يكن المسيـحيون ينـظرون إلى شخـصية المسـيح عليـه السلام ـ وشخـصيات بقـية الرسل ـ بمثل هذا القدر من الـتحرج والتأثـم، حيث تناولوها غير قليل من الجرأة فى أعمالهم الفنيـة والأدبية، ومن ثم فلم يتحرج شعراؤنا من التوسع فى استـخدام شخصـية المسيح؛ نظراً لغناها بالدلالات التى تتـلاءم والكثير من جوانب تجربة الشاعر المعاصر، ونتيجة لذلك فقد أصبحت شخصية المسيح عليه السلام هى الأكثر شيوعـاً، وتبعتها شخصية محـمد صلى الله عليه وسلم فى نسبة الشيوع.

وقد أخذت شخصـية محمد عليه الصلاة والسلام دلالات مـتنوعة كثيرة فى قصائد شعرائنا المحـدثين، وأكثر هذه الدلالات شيوعاً هى استخدامـها رمزاً شاملاً للإنسان العربى سـواء فى انتصاره أو فى عذابه؛ ففى قصيـدة «فى المغرب العربى» لبدر شاكر السياب [1] يصور الشاعر من خلال شخصيـة محمد عليه السلام انطفاء مجد الإنسـان العربى، ويقينه من ازدهار ذلك المجد من جـديد، حيث يصور ظل الإنسان العربى المعاصر بصورة مئذنة:

. . . تردد فوقها اسم الله
وخط اسم له فيها
وكان محمد نقشاً على آجرة خضراء
يزهو فى أعاليها
فأمسى تأكل الغبراء
والنيران من معناه
. . . وتنزف منه دون دم
جراح دونما ألم
فقد مات

(١) ديوان أنشودة المطر. ص ٣٩٤.

ومتنا فيه من موتى ومن أحياء

فنحن جميعنا أموات.

لكن الشاعر يعبر فى نهاية القصيدة عن يقينه من انتصار الإنسان العربى ممثلاً فى محمد:

أنبر من أذان الفجر أم تكبيرة الثوار تعلو من صياصينا؟

تمخضت القبور لتنشر الموتى ملايينا

وهب محمد وإلّهه العربى والأنصار.. إن إلّهنا فينا [1].

وفى قصيدة «ضائعون وغرباء» للشاعر العراقى شاذل طاقة [2] يرمز محمد عليه السلام إلى الإنسان العربى المنتظر الذى يخلص الأمة من آلامها وهوانها، حيث يسوق البشارة على لسان الكاهن سطيح إلى الضائعين والغرباء الذين جاءوا ينشدون عنده معرفة ما يضمره لهم المستقبل:

فى رحم كل امرأة محمد جديد

يمسح دمع الثاكلات يبعث الحياة

فتومض البسمة فى الشفاه.

وفى قصيدة «أشلاء فى النهر المقدس» لفؤاد الخشن[3] يصور الشاعر آلام الإنسان العربى المهزوم غدراً، حيث تكالبت عليه قوى الغدر والظلام لتسلبه أمجاده العظيمة:

وفى سيناء كان محمد بالعشب يستر جسمه العارى

وتجمع كفه أشلاء إكليل من الغار

وريش براقه المنثور تنسله سهام الغدر

تطلقها وراء الليل أقواس تلص وتنكر الوتار والرامى.

(١) ينحرف تعبير الشاعر فى هذا البيت وأبيات أخرى فى القصيدة عما ينبغى للذات العلية من تنزيه.

(٢) ديوان الأعور الدجال والغرباء. مكتبة الحياة. بيروت ١٩٦٩ ص ٤١.

(٣) آداب ديسمبر ١٩٦٧ ص ٤٥.

وإلى جوار هذه الدلالة شاعت دلالة أخرى قريبة منهـا لشخصية الرسول فى قصائد الشعراء المعاصرين، وهى دلالة الثائر المتمرد على الظلم الحامل لواء النضال فى سبيل الحق والخير الإنسانى؛ ففى قصـيدة «أحد والحرية والربيع» للشاعر كاظم جواد [١] يصوره الشاعر قائداً للقوى المناضلة فى سبيل الخير والمبشرة به:

يهيب بالمستضعفين وحدوا الصفوف

فى جبهة واحدة واستقبلوا الحتوف

لا تحملوا الأسلاب والغنائم الثقال

لا تجهضوا الأرحام لا تستعبدوا الكهول

لا تحرقوا الحقول

نحن رجال الحب والسلام والجمال.

وفى قصـيدة «نشيـد الرجال» للشـاعر محـمود درويش [٢]، يسأل الشـاعر الرسول الكريم عليه الـصلاة والسلام عن الطريق إلى خلاصه وخـلاص قومه من السجن الكبـير الذى وضعوا فيـه «لأخرج من ظلام السجن.. ما أفـعل؟» فيكون رده:

تحد السجن والسجان

فإن حلاوة الإيمان

تذيب مرارة الحنظل.

وهناك دلالة ثالثة حـملتها شـخصيـة الرسول عليه الصـلاة والسلام، وهى ازدهار الماضى العربـى وتألقه، فى مقـابل انطفاء الحاضـر؛ يقول الشـاعر محـمد الفيتورى فى «يوميات حاج إلى بيت الله الحرام» [٣] يخاطب الرسول عليه السلام:

ياسيدى، نعلم أن كان لنا مجد وضيعناه

بنيته أنت وهدمناه

---

(١) ديوان: أغانى الحرية. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٦٠ ص ١٣٠.
(٢) ديوان: عاشق من فلسطين. دار الآداب. بيروت ١٩٦٩ ص ١٢٨.
(٣) ديوان: معزوفة لدرويش متجول. دار العودة. بيروت ١٩٧٠ ص ٣٢.

واليوم. . ها نحن ـ أجل ياسيدى ـ نرفل فى سقطتنا العظيمة

كأننا شواهد قديمة

تعيش عمرها لكى تؤرخ الهزيمة

وفى مقطع «عتابية إلى محمد» من قصيدة «مراثى الآلهة المزيفين وعتابية إلى محمد» للشاعر محمد أحمد العزب [1] يهيب الشاعر بصاحب الرسالة الدينية المعاصر ـ من خلال شخصية الرسول ـ ألا يقصر همه على توثيق أسبابه بالسماء وحدها فإن الأرض أكثر من السماء احتياجاً إليه وإلى هديه وإلى جهاده، آملاً أن تنبعث دعوة الرسول فتية من جديد لتعانق أحلام الأجيال الجديدة:

شق الأجيال، وبارك أحلام الشعراء

وارفض أن تركب معراجا.

فالأرض هى العطشى للعدل وصوت غناء الشرفاء

. . . . شق الأجيال، فمعجزة تثوى فى القبر رمادية

لا تعطى معنى الإعجاز

نحن نعزك كل الإعزاز

لكن سيوفك فى الأيدى صدئت من طول التبعية.

وإلى جانب هذه الدلالات العامة التى استخدمت فيها شخصية الرسول الكريم وظفها الشعراء ـ أو وظفوا بعض ملامحها ـ فى تصوير بعض جوانب وأبعاد تجاربهم الخاصة، وقد رأينا كيف استغل صلاح عبد الصبور حادث الهجرة فى قصيدة «الخروج» لتصوير جوانب من تجربته الخاصة [2].

كما وظف أدونيس معراج الرسول فى قصيدة طويلة بعنوان: السماء الثامنة - «رحيل فى مدائن الغزالى» [3] للتعبير عن بعض خواطره وأفكاره الخاصة.

---

(١) ديوان: مسافر فى التاريخ. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٦٨ ص ١٤٧.
(٢) انظر هذا البحث ص٦٥، ومابعدها.
(٣) المسرح والمرايا ص ١٤٥.

ولقد وفق كل من هؤلاء الشعراء فى أن يعثر فى ملامح شخصية الرسول الكريم على ما يتلاءم والدلالة المعاصرة التى أسقطها عليها، ولقد رأينا كيف كان شاعرنا المعاصر يتحرج من أن يعبر بشخصية الرسول عن ذاته، أو أن يتخذها قناعاً يوحى من خلاله بأفكاره الخاصة، تأثماً من أن ينتحل لنفسه شخصية الرسول أو أن ينسب إليه بعض صفاتها، ولذلك فقد كانت القصائد التى حملت فيها شخصية الرسول دلالة عامة أكثر بكثير من تلك التى حملت فيها دلالة خاصة بشاعر معين، كما رأينا أن الشاعر كثيراً ما كان يتحرج من التأول فى شخصية الرسول، حتى إن كثيراً من القصائد كانت أقرب إلى صيغة «التعبير عن ....» منها إلى صيغة «التعبير بـ ....».

وهذا بخلاف شخصية المسيح عليه السلام التى أحس الشعراء إزاءها أنهم أكثر حرية، ومن ثم أطلقوا لأنفسهم العنان فى تأويل ملامحها وانتحالها لأنفسهم، ومعظم ملامح السيد المسيح فى شعرنا المعاصر مستمدة من الموروث المسيحى، وخصوصاً «الصلب» و «الفداء» و«الحياة من خلال الموت» وثلاثتها ملامح مسيحية.

وعلى هذه الملامح الثلاثة أسقط شعراؤنا معظم الدلالات المعاصرة التى استخدموا فيها شخصية المسيح؛ فعلى ملمح «الصلب» أسقطوا كل الآلام التى يتحملها الشاعر المعاصر، والإنسان المعاصر عموماً، سواء أكانت تلك الآلام مادية أم معنوية، وقد افتتن شاعرنا المعاصر بتصوير نفسه مسيحاً على الصليب.

فبدر شاكر السياب فى قصيدة «غريب على الخليج» [1] يصور نفسه فى غربته وهويحمل بلده وحنينه الموار إليها فى وجدانه بصورة مسيح يجر صليبه، يقول مخاطبا العراق:

بين القرى المتهيبات خطاى والمدن الغريبة.

غنيت تربتك الحبيبة.

فأنا المسيح يجر فى المنفى صليبه.

(١) أنشودة المطر ص ٣١٧.

والسياب من أكثر شعرائنا توظيفا لشخصية المسيح، وتوفيقاً فى استخدامها.

وفى قصيدة «حب وجلجلة»[1] يعتبر الشاعر خليل حاوى نفسه مسيحا يتحمل محنة الصلب ويستعذب آلامها فى سبيل بعث جيل عربى جديد:

وليكن ما كان، ما عانيت منها.. محنة الصلب، وأعياد الطغاة.

....أنتم أنتُنَّ يانسل إله دمه ينبت نسيان التلال.

أنتم أنتن فى عمرى مصابيح، مروج.. وكفاه.

وأنا فى حبكم، فى حبكن وفدى الزنبق فى تلك الجباه

أتحدى محنة الصلب، أعانى الموت فى حب الحياة.

وكما اعتبر الشاعر نفسه مسيحاً واعتبر الآلام التى يتحملها صليبا يجره، اعتبر كل صاحب فكرة نبيلة يتعذب من أجلها مسيحاً، واعتبر محاربة فكرته صليباً؛ فعبد الوهاب البياتى فى قصيدة «روميات أبى فراس»[2] يدين هذا العصر الحديث الذى يطارد فيه أصحاب الدعوات والأفكار، مستغلا ملمح الصلب فى تصوير تلك المعاناة والآلام التى يتحملها أصحاب المبادئ فى العصر الحديث:

عانيت موت الروح

فى هذه الأرض التى يهدر فى جبالها رعد عقيم وتجوع الريح.

ويصلب المسيح.

وفى قصيدة «البعث» للشاعر كيلانى حسن سند[3] يعتبر الشاعر الثائرين على الظلم والفساد الذين يموتون كل يوم فى سبيل دعوتهم مسحاء على صلبانهم:

فى كلّ يوم صليب   عليه رأس تدلى

عيناه بثران فاضا   بالحقد، سيفان سلا

---

(١) ديوان: نهر الرماد. ط٣. دار الطليعة. بيروت ١٩٦٢ص ١٠١.

(٢) ديوان: الموت فى الحياة. دار الآداب. بيروت ١٩٦٨ ص ٧٧.

(٣) آداب فبراير ١٩٦١ ص ٥١.

. . . .

فـــتَـــوَّجُـــوه بشـــوك وأحكمـــوا الـقـــيـــد فـــتـــلا

دقّـــوا المـســـامـــيـــر فـــيـــه صـــــبـــــوا لــه الماء يـغلـي

وبالمثل أيضاً صـور الشاعر الحـديث كل مظلوم يعانى بغى قـوة ظالمة بصورة المسيح، وقد شاع تصوير الإنســان الفلسطينى المشرد بالذات فى صورة المسيح الذى يتحـمل محنة الصلب؛ فعبـد الوهاب البياتى فى قـصيدة «أغنية» من «قـصائد إلى يافا» [1] يصـور الإنسان الفلسطينى، أو الحـق الفلسطينى عمـوماً بصـورة مسـيح مصلوب تمزقه خناجر الظلم:

يافا، يسوعك فى القيود.

عار تمزقه الخناجر عبر صلبان الحدود.

وفى قـصيدة «أشـلاء فى النهر المـقدس» [2] يعتـبر الشاعر فـؤاد الخشن أن الإنسان العربى الشريد يسوع مصلوب تجرى دماؤه فى نهر الأردن:

دماء يسوع فى الأردن تغلى فيه صارخة مغرغرة: أيا شعبى.

عرفت الصلب ثانية ووخز الشوك.

أما ملمح «الفداء» فقد امتزج كـثيراً بملمح الصلب، فكل شاعر يتحمل آلام المحنة وعذاباتها إنما يتـحمل فداء لفكرة يعتنقها، وكل مناضل يسـقط أو يتعذب إنما يسقط أو يتعذب فداء لدعوته التى يناضل من أجلها، أو لأمته . . وهكذا؛ فجميلة بوحَريد فى قصيدة «إلى جميلة بوحريد» لبدرشاكر السياب [3] تفدى جرح الجريح، وتمنح من آلامها وعذاباتها أكثر مما منح المسيح:

(١) ديوان: المجد للأطفال والزيتون. دار الكاتب العربى. مصر ١٩٦٧ ص ٥.
(٢) آداب ديسمبر ١٩٦٧. ص ٤٥.
(٣) أنشودة المطر ص ٣٧٨.

لم يلق ما تلقين أنت المسيح.

أنت التى تفدين جرح الجريح.

أنت التى تعطين.. لا قبض ريح.

أما ملمح «الحياة من خلال الموت» ففى الموروث المسيحى أن المسيح عليه السلام بعد أن صلب ودفن ذهبت مريم المجدلية ومريم أم يعقوب إلى قبره، فلم تجداه فى القبر وأخبرهما ملاك الرب أنه قد بعث وسبق تلاميذه إلى الجليل كما وعدهم (١).

وكان فى العشاء الأخير قبل القبض عليه «وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ، وقال: خذوا وكلوا، هذا هو جسدى، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً: اشربوا منه كلكم لأن هذا هو دمى الذى يسفك للعهد الجديد، الذى يسفك من أجل كثيرين» (٢).

وقد أول شعراؤنا المحدثون هذا الملمح من حياة المسيح، فاعتبروا أن كل من يقضى فى سبيل فكرة أو مبدأ فإن فكرته أو مبدأه يعيش من خلال موته كما كان جسد المسيح طعاماً لتلاميذه ودمه شرابا لهم، وكما بعث المسيح من الموت.

ففى قصيدة «من رؤيا فوكاى» (٣) يتحدث الشاعر عن هؤلاء الذين يقدمون كقرابين على مذبح الجشع المادى المعاصر، ويتساءل هل ستولد حياة جديدة من دماء هؤلاء الضحايا:

أم سُمِّر المسيح بالصليب فانتصر

وأنبتت دماؤه الورود فى الصخر؟

وفى قصيدة «ولو رضيت خلاء النفس» للشاعر يوسف الخطيب (٤). يصور

---

(١) إنجيل متى: الإصحاح الثامن والعشرون.

(٢) إنجيل متى: الإصحاح السادس والعشرون.

(٣) أنشودة المطر ص ٤٥٧.

(٤) ديوان: واحة الجحيم. دار الطليعة. بيروت ١٩٦٤ ص ١٠٣.

الشاعر أمله فى مستقبل الإنسان العربى فى الأرض المحتلة بأن ألف مسيح سيبعث فى القدس:

وإن لى فى تراب القدس معجرة تأتى، وألف مسيح بعدُ أُحييه

وقد تمتزج هذه الملامح الثلاثة كلها؛ «الصلب» و «الفداء» و«الحياة من خلال الموت» فى قصيدة واحدة، كما فى قصيدة «المسيح بعد الصلب» لبدر شاكر السياب، وهى من أنضج القصائد التى استخدمت شخصية فى شعرنا المعاصر [١].

وإلى جانب هذا المفهوم المسيحى الخالص لشخصية المسيح الذى شاع فى أدبنا المعاصر، هناك مفهوم آخر إسلامى، أو بمعنى أدق إسلامى مسيحى، يتمثل فى تلك الملامح من شخصية المسيح التى وردت فى القرآن - مع ورود بعضها فى الأناجيل - من مثل قدرته على إحياء الموتى؛ ففى القرآن الكريم **﴿وإذ تخلق من الطين كهيئة الطير بإذنى فتنفخ فيها فتكون طيراً بإذنى وتبرئ الأكمه والأبرص بإذنى وإذ تخرج الموتى بإذنى﴾** [٢]. وقد ورد فى إنجيل يوحنا - كما سبق - أن المسيح بعث لعازر أخا مريم ومرثا بعد موته، وقد استغل شعراؤنا هذا الملمح من ملامح شخصية المسيح لتصوير فكرة التأثير الخارق لقوة من القوى، فرسالة الصديقة فى قصيدة صلاح عبد الصبور «رسالة إلى صديقة» [٣] يكون لها فى نفسه تأثير خارق حتى إنها لتستطيع أن تحيى الموتى وتشفى المرضى:

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب.

أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب.

الساق للكسيح.

العين للضرير.

---

(١) سنحلل القصيدة بالتفصيل فى السفر الثالث من هذا البحث.

(٢) من الآية ١١٠ من سورة المائدة، وانظر: عبد الوهاب النجار: قصص الأنبياء. ط٢. مطبعة النصر ١٩٣٦ ص ٤٨٤ وما بعدها.

(٣) ديوان: الناس فى بلادى. دار الآداب. بيروت ١٩٥٧ ص ١٠٣.

وفى قصيدة «شناشيل ابنة الجلبى» للسياب [١]، حين يستعيد الشاعر ذكرياته عن شتاء قريته، وكيف كان يتساقط المطر من خلال سعفات النخيل كأنه الرطب يقفـزإلى ذهنه ـ عن طريق التداعى الحر ـ موقف مريم عليها السلام عند مولد المسيح، وهى تهز جذع النخلة فيتساقط عليها الرطب، وعن طريق تداع آخر يثب المسيح إلى ذهن الشاعر مرتبطاً بتجربة الشاعر الخاصة فى مرضه، ورمزا لتلك القوة الخفية الخارقة التى كان يأمل أن تتحقق على يديها معجزة شفائه:

وتحت النخل، حيث تظل تمطر كل ما سعفة
تراقصت الفقائع وهى تفجر، إنه الرطب
تساقط فى يد العذراء، وهى تهز فى لهفة
بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهب
سيصلب منه حب الآخرين. سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار القبر مَيْتًا هدَّه التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت. يكسو عظمه اللحما
ويوقد قلبه الثلجى، فهو بحبِّه يثب).

وهذه القصيدة تستلهم ـ إلى جانب آية المائدة السابقة ـ قوله تعالى فى سورة مريم **﴿فناداها من تحتها ألا تحزنى قد جعل ربك تحتك سريا * وهزى إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً﴾** [٢]، وهى من القصائد القليلة التى استمدت ملامح شخصية المسيح من مصادر إسلامية خالصة.

أما شخصية موسى عليه السلام فهى أقل شيوعا من شخصيتى محمد وعيسى، وأكثر دلالاتها شيوعاً استخدامها رمزاً للشعب اليهودى المعتدى، وهو تأول خاطئ لشخصية موسى عليه السلام ينزلق إليه شعراؤنا؛ فموسى واحد من الرسل الذين بشروا بقيم سماوية نبيلة، وتحملوا فى سبيل دعوتهم الكثير من

---

(١) ديوان شناشيل ابنة الجلبى. دار الطليعة. بيروت ط٢ ـ ١٩٦٥ ص ٥.
(٢) سورة مريم. الآيتان ٢٤، ٢٥.

العنت والتضحيات، وقد لقى من عنت اليهود أنفسهم الكثير، والقيم التى جاء بها موسى تتنافى كليـة مع ماتمثله الصهيـونية المعاصرة من عـدوان وشر، ومن ثم فإن استخدامه مقـابلا تصويريا لهذه القوى الصهيونية المعتدية مـزلق فنى يقع فيه الكثير من شعرائنا، ويرفضه الإسلام.

يقول نزار قـبانى فى قصـيدته «منشـورات فدائية على جـدران إسرائيل»[1] مصـورا تقليم الفدائيين الـعرب لأظفار القـوة الصهيـونية الغاصـبة، وشلهم لكل طاقاتها وقدراتها مستخدما شخصية موسى عليه السلام رمزا لهذه القوى:

لأن موسى قطعت يداه

ولم يعد يتقن فن السحر

لأن موسى كسرت عصاه

ولم يعد بوسعه شق مياه البحر

لأنكم لستم كأمريكا، ولسنا كالهنود الحمر

فسوف تهلكون عن آخركم فوق صحارى مصر.

ويسـتـخدم فـؤاد الخـشن شـخـصيـة مـوسى بنفس الدلالة فـى قصـيـدته «صمود»[2] حيث يرمـز بها إلى القوى الصـهيونيـة المعتدية التى نسـيت تعاليم الرب وضلت سبـيله، ويؤكد له أنه لن يسـتطيع العبور إلـى مصر ليـدوس مقدسـاتها، ويستغل الشاعر هنا الاستيحاء العكسـى فى توليد مفارقة تصويرية رائعة، فبدلا من أن يطبق البحر على فـرعون وقومه لينجو موسى، كمـا هو الأمر فى التراث، فإن العكس هو الذى سـيـحـدث، فسـوف يطبق البـحـر على مـوسى ـ ممثل القـوى الصهيونيـة المعتدية فى رؤيا الشاعر ـ والبحر هذه المرة يتـمثل فى القوى الفلسطينية المناضلة، يقول الشاعر مخاطبا موسى ـ بهذا المدلول الذى أضفاه عليه ـ :

---

(١) منشورات نزار قبانى. بيروت ١٩٦٩ ص ١١.
(٢) آداب يوليو ١٩٦٨ ص ٣٥.

إنك قد ضيعت طريق الحب
وغدوت ـ كليم الله ـ
تنين ردى، ينفث من عينيه الرعب
لا. لن تفتح يا موسى
بعصاك مياه البحر الأحمر
لن تعبر
وتعود لمصر لتدوسا
للفرعون الراقد فى الأهرام رفات
دهرى اللعنات .....
فالبحر سيطبق ياموسى بالموج المحموم الهدار
قبرا .. يبلع فى الأغوار
جيشا من شعب الله المختار.

وإلى جوار هذه الدلالة العامة لشخصية موسى عليه السلام فى شعرنا المعاصر أخذت الشخصية دلالات أخرى فرعية، كتوظيف سميح القاسم لها فى التعبير عن انطفاء القيم الدينية السماوية فى وجدان الإنسان المعاصر، وإحساسه بعجزها عن أن تكون درب خلاص له، وذلك حيث يقول فى «نشيد الأنبياء» (1) من ملحمة «إرم» موجها خطابه إلى موسى:

حطم وصاياك الشقية
واسجد مع الكفار للعجل الغبىّ. فللسدى تعطو أمانيك النَّبيَّة
ألواحك الآجرّ تغرى النمل والديدان، والإبريز فى العجل المدلل
يخطف الأبصار، يقذف بالعقول الدكن فى دوامة غضبى دجيَّة.

(1) إرم. ط2. منشورات مكتبة عمان ١٩٧٠ ص ٥٩.

أما أيـوب عليه السـلام فى شعـرنا المعاصـر فهـو رمز للصـبر على الـبلاء، والإيمـان فى المحن والرضا التـام بقضـاء الله، وقـد شاع أيوب بهـذه الدلالة منذ استـخدمه بدر شـاكر السيـاب للتعـبير عن مـرحلة من مراحل تجـربته، وهى تلك المرحلة التى اشتدت عليه فيها وطأة المرض فى أخريات حياته، ولم يجد ملجأ يلوذ به سوى الصبـر على البلاء والاحتساب الراضى، وقـد وجد السياب أن شخـصية أيوب هى أكثر شخصيات تراثنا تراسلا مع هذا البعد من أبعاد تجربته، فتبنى صوت أيوب للتعبير عن هذه المرحلة، وقـد كتب قصيدتين استخدم فيهـما شخصية أيوب استخـداماً مباشراً، وهمـا قصيدتا «سفـر أيوب» و«قالوا لأيوب» فى ديوان «منزل الأقنان». وإن كانت ملامح شـخصية أيوب تطالعنا من خلال مـعظم القصائد التى كتبـها فى تلك الفترة حـتى وإن لم تستدع تلك القصائـد شخصية أيوب اسـتدعاء مبـاشراً، و«يمكن القول بأن الشاعـر بعثوره على هذا الرمـز قد وجد أكثـر الصيغ ملاءمة لأحـزانه الصابرة؛ فقارئ قـصيدة «سفـر أيوب» و«قالوا لأيوب» يحس بأن الشاعر لا يتخذ من الرمز واجهة يستتـر خلفها ـ كما يفعل بعض شعرائنا ـ ويفضى على لسانهـا بأحاسيس غريبـة عنها، بل يشعـر وكأن أيوب حقيـقة هو الذى يشكو ويبوح ويهـجس ويأمل، كمـا يشعـر بأن صلة السيـاب بذلك الرمز قد بـلغت حَدَّ الامتزاج الكامل» [(١)].

وقد بلغ من قوة الامـتزاج بين السياب وبين رمـز أيوب الذى اختاره ليكون رمزه الأسـاسى فى تلك المرحلة أن الشعـراء الذين رثوا السيـاب بعد موته مـزجوا بدورهم بينهمـا، فكانوا يتحدثون عن السيـاب باعتباره أيوب؛ فشـاذل طاقة يكتب مرثيته بعنوان «انتصار أيوب» [(٢)] يصور فيها كيف أضنى المرض أيوب:

ومضى أيوب فى محنته يرقى إلى الموت جسوراً
ومُدى الطاعون تفرى قلبه تذرى البثورا
والعذارى يتضرعن إلى الله:
ربنا، إن المنايا تجيش
ربنا، خل أيوب المدمى يعيش

(١) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية. ص: ٣٠١.
(٢) ديوان: الأعور الدجال والغرباء. مكتبة الحياة. بيروت ١٩٦٩ ص ٧١.

خله ولتسبحنا الجيوش

ومات أيوب ولكن صوته بقى بعده يحدو المواكب:

وأتى الغابة المستباحة والصبح طفل

صوت أيوب يحدو

موكبا ها هناك يغور . . ويعلو ،.

والشاعر سعدى يوسف فى «مرثية فى ذكرى بدر شاكر السياب» [1] يمزج بدوره بين أيوب والسياب، فيقول متحدثا عن السياب:

أيوب فى المستشفيات يهيم . . تسبقه عصاه

بين القرى المتهيبات خطاه والمدن الغريبة

والبيت الثانى من شعر السياب.

والسياب يستخدم أيوب بملامحه القرآنية من الصبر على البلاء والرضا به إلى حد الحمد عليه:

لك الحمد إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم [2]

وتلك هى الملامح التى أشار إليها القرآن الكريم فى تصويره لشخصية أيوب و **﴿أيوب إذ نادى ربه أنى مسنى الضر وأنت أرحم الراحمين﴾** [3] و**﴿إنا وجدناه صابرا نعم العبد إنه أواب﴾** [4]، وهى الملامح التى زادتها المصادر الإسلامية إيضاحا وشرحا [5].

---

(١) آداب فبراير ١٩٦٥ ص ٣.

(٢) قصيدة «سفر أيوب». ديوان منزل الأقنان. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٦٣ ص ٣٦.

(٣) سورة الأنبياء الآية ٨٣.

(٤) من الآية ٤٤ سورة ص.

(٥) انظر: محمد أحمد جاد المولى: على محمد البجاوى. محمد أبو الفضل إبراهيم: قصص القرآن. المكتبة التجارية. القاهرة ١٩٣٩ ص ٢٣١ وما بعدها.

وإن كانت هذه النغـمة الراضية المسـتسلمة لا تلبث أن تشـوبها ـ تحت وطأة الوجع ـ ظلال برم وضجر من مثل قوله فى المقطع الرابع من «سفر أيوب»:

يارب أيوب قد أعيا به الداء
فى غربة دونما مال ولا سكن
يدعوك فى الدجن
يدعوك فى ظلموت الموت، أعباء
ناء الفؤاد بها. . .

وهذه النغمة المتبرمة تذكرنا قليـلاً بذلك الوجه التوراتى الساخط المتبرم الذى يطالعنا لأيوب من السـفر المعنون باسمـه فى العهـد القديم حيث يرتـفع صوته فى وجـه الرب متـذمراً: «دفـعنى الله إلى الظالم وفى أيدى الأشـرار طرحنى، كنت مسـتريحـاً فزعزعنى، وأمـسك بقفـاى فحطمنى، ونصـبنى له غرضـاً أحاطت بى رمـاته». «إن الله قـد عـوجنى ولف على أحـبولته، ها إنـى أصرخ ظلمـاً فـلا أستجاب، أدعـو وليس لى حكم، قد حوط طريقى فلا أعبـر، وعلى سبلى جعل ظلاماً»(١). وإن كان الوجـه الإسلامى الصابر لأيوب هو الأكثـر سيطرة على رؤيا السياب.

أما الوجـه التوراتى المتـبرم فـيطالعنا بشكل أكـثر بروزاً لدى بعض الشـعراء الذين استخدموا شخصية أيوب رمـزاً للتمرد على كل ظالم غير منصف، كما فعل سميح القاسم مثـلا فى قصيدته «من مفكرة أيوب»(٢) التى يستخدم فيها شخصية أيوب للتعبير عن تمرد الإنسان الفلسطينى على القوى التى قدرت عليه المحنة، برغم أنه لم يرتكب من الآثام ما يجعله جديراً بمثل هذا القدر:

كل الأخبار تقول أنا ما خاصمت الله
فلماذا أدبنى بالوجع؟!

(١) العهد القديم: سفر أيوب. الإصحاحان السادس عشر والتاسع عشر.
(٢) ديوان: دخان البراكين. دار العودة ١٩٦٩ص ٢٧.

حسنا . . فاسمعنى أصرخ فى الصورِ
يالعنة أيوب ثورى
يالعنة أيوب ثورى
واسمعنى أصرخ يا أيوب
لاتخضع للوجعِ
لا تجعِ . .

على أن الوجه الأكـثر شيوعـاً لأيوب فى شعرنا هو ذلك الوجـه الإسلامى الصابر المحتسب.

هذه هى أكثر شخصيات الأنبيـاء شيوعاً فى شعرنا المعاصر، ولا يعنى هذا أن الشعراء لم يستدعـوا غيرها فى قصائدهم؛ إذ إنهم استدعوا شخصـيات أخرى غير هذه الشخصيات الأربع، وإن كانوا لم يستدعوها بمثل هذه الكثرة التى استدعوا بها هذه الشـخصـيات الأربع، ولا بمثـل هذا الاعتـماد الكبـيـر على الشخـصيـة فى القصيدة، وإنما كانوا فى الغالب يشيرون إلى الشخصية إشارات عابرة أو يوظفونها توظيفاً جزئيـاً. ومن الشخصيات التى استدعـيت بشكل ملحوظ إلى جوار الأربعة السابقة: آدم، ونوح، ويعقوب، ويوسف، ويونس عليهم السلام.

٢ ـ شخصيات مقدسة أخرى:

ومن هذه الشخصيات شـخصية مريم عليها السلام،وقـد مر بنا كيف استغل السياب حادث هزها للنخلة وتـساقط الرطب عليها أثناء ولادتها للمسيح فى التـعبير عن بعد من أبعـاد تجربته (١)، وقد استخدم أكـثر من شاعر هذا الملمح من ملامح شخصية مريم عليها السلام فى التعبير عن تجارب مختلفة عن تجربة السياب.

فعـبد الوهاب البيـاتى يوظف نفس الملمح فى قصـيدة «الموت فى الحب» (٢) كرمز للقـوى الإنسانية البكر، القادرة علـى تغيير هذا العالم الموبـوء إلى عالم آخر أكثر وضاءة وإشراقاً. يقول موجهاً حديثه إلى تلك القوى:

(١) انظر ص٨٧ من هذا البحث
(٢) ديوان: الموت فى الحياة. دار الآداب ١٩٦٨ ص ٢٢.

أيتها العذراء

هزى بجذع النخلة الفرعاء

تَسَّاقط الأشياء

تنفجر الشموس والأقمار

يكتسح الطوفان هذا العار.

أما الشاعر عبد الرحيم عمر فيستلهم هذ الملمح من ملامح شخصية مريم عليها السلام فى قصيدة «لن أهز الشجرة» [(1)] لتصوير كذب الآمال التى علّل بها أبناء فلسطين بدون نتيجة:

هزى إليك بجذعها. يارب قد كلت يداى ولا ثمر

. . هزى إليك، ومات فى زندىَّ عزم قد يئست من الثمر

ونسير، لكنا نموت، نموت قد كلت عزائمنا، وما عدنا نهز جذوع نخل

لم نعد نرجو ثمر.

وهناك ملامح أخرى من شخصية مريم عليها السلام وظفت فى الشعر المعاصر، كملمح حزنها على صلب المسيح عليه السلام - فى المورث المسيحى - وغير ذلك من الملامح التى غالباً ما كانت ترتبط فى كل قصيدة باستخدام ملامح من شخصية المسيح.

ومن الشخصيات الدينية التى استدعاها شعرنا المعاصر والتى حظيت فى التراث الدينى بلون من القداسة، شخصية لعازر الذى أحياه المسيح بعد موته، وقد شاع توظيف لعازر رمزاً للبعث والحياة بعد الموت فى الشعر المعاصر، وإن كانت هذه الدلالة العامة لرمز «لعازر» قد أخذت صيغاً وأشكالا كثيرة لعل أنضجها وأعمقها ما فعله الدكتور خليل حاوى فى قصيدته الطويله «لعازر عام ١٩٦٢» [(2)] حيث صور من خلال شخصية لعازر ذلك البعث العربى المجهض الذى فجع فيه الشاعر بعد أن عاش حياته يبشر ببعث عربى جديد، حتى إذا ما تحقق ذلك البعث

(١) ديوان: من قبل ومن بعد. مكتبة عمان. الأردن ١٩٧٠ ص ٤٣.

(٢) ديوان: بيادر الجوع. دار الآداب. بيروت ١٩٦٥ ص ٣٥.

إذا به بعث كاذب، أو على حد قول الشاعر مخاطبا لعازر فى المقدمة النثرية للقصيدة: «وكيف تبعثك العناية وأنت ميت حجرته شهوة الموت، وفى طبيعة الانبعاث أن يكون تفجراً من أعماق الذات». ولعازر فى هذه القصيدة «ليس ميتا موتاً حقيقيا، بل هو ميت وسط أموات من جيله؛ فقبره هذا الوجود . . . وهو قرير بموته، غير شاعر بمسئولية وجوده الحقيقى . . . . . . يخشى تبعات البعث، واستجابة المسيح لرجاء أخته أن يبعثه، لأنه ـ على قلقه الضئيل فى موته ـ يخاف ما يكلفه البعث من مشقة» [1] ويبعث لعازر رغم ذلك على يد المسيح، ولكنه بعث مجهض أليم، نلمح آثاره على زوجة لعازر ـ التى يستخدمها الشاعر فى القصيدة رمزاً للحياة الحقيقة المتفجرة ـ ليصور عن طريق موقف لعازر منها بعد بعثه وسلوكه الذى يرشح موتاً فى مقابل تفجرها بالحياة والحيوية مدى خيبة أمله فى ذلك البعث الذى تم؛ حيث يقول على لسانها بعد أسابيع من بعث زوجها:

كان ظلا أسوداً يغفو على مرآة صدرى
زورقاً مَيْتاً على زوبعة من وهج نهدىَّ وشعرى
كان فى عينيه ليل الحفرة الطينى يدوى ويموج
عبر صحراء تغطيها الثلوج. . .

فأى مفارقة فادحة بين هذه الحياة المتفجرة الحارة وبين الموت الراكد، وتحس زوجته أن زوجها العائد ليس هو ذلك الذى عاشت طويلا تنتظر بعثه، وأنه يبدو غريباً عنها.

كنت أسترحم عينيه، وفى عينىَّ عار امرأة أنَّتْ، تعرَّتْ لغريب
ولماذا عاد من حفرته ميْتا كئيب
غير عرق ينزف الكبريت مُسوَدّ اللهيب

وتظل هذه الصرخة الفاجعة هى النغمة الأساس فى ذلك المونولوج الطويل على لسان الزوجة الذى يستغرق معظم القصيدة ،حيث تتردد عن طريق الاسترجاع

(١) د . غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ص ٤٣٧، ٤٣٩.

الباطنى من حين لآخر علـى امتداد الحوار، وهى تتردد فى صيغـة تساؤل مصدوم (ولماذا عاد من حـفرته مـيتاً كـئيب؟! غيـر عرق ينزف الكبـريت مسـود اللهيب!) ويجعل الشـاعر هذه النغمـة الفاجعـة هى قرار الختـام فى قصيـدته، بعد أن ظلت صدى يتردد على امـتداد القصيـدة فى تلك الصيغة التسـاؤلية الذاهلة، ولكن هذه النغمة فى خـتام القصيدة تتخلى عـن صيغة التساؤل لتـأخذ صيغة إخبـارية يقينية، حيث «يختم الشاعر قصيدته بهذا الصدى فى تقـريرية حاسمة «عاد من حفرته ميتاً كئيب» ليس فيها تشكك السؤال. وتنتهى تجربة الشاعر هذه النهاية الفاجعة» [1].

ومن الشـخصيـات المقدسـة التى اسـتعـملهـا شـعراؤنا ـ إلى جـوار هذه الشخصيات البشرية ـ شخصيات الملائكة؛ ومن شخصيات الملائكة التى شاعت فى شعرنا شخصيتا جبريل وعزرائيل عليهما السلام.

أما جبريل فهـو رمز للقوة التى تصل الإنسان بالسماء، ففى قـصيدة «السماء الثامنة» [2] التى يستـغل فيها أدونيس حـديث المعراج النبوى يجـعل جبريل رفيـقاً لمحمد عليـه السلام فى رحلته ـ كمـا هو فى حديث المعراج ـ حيـث: «كان البراق يقوده جبـريل، وجهه كآدم، عيناه كـوكبان ..... إلخ».. ويصعد معـه جبريل إلى السماء، وكلما لفت نظره شىء يسأل عنه جبريل، كما فعل محمد عليه السلام فى معراجـه، حيث كان جبريل هو مـرشده ودليله، فحين يرى مـحمد صلى الله عليه وسلم ملاكـا لايبتسم يسأل جبريل عليـه السلام: «من هو ياجبريل؟» فيـجيبه جبريل: «عـزرائيل .. اقترب وسلم ...» وعندما يرى رجلا طويلا عليـه مدرعة من صوف يـسأله: «ياجـبريل. من هو؟»، فـيجيـبه جـبريل «هذا صنوك المـفضل الكليم، مـوسى بـن عمـران، اقـتـرب وسلم...» ويـظل جـبـريل يرقى به فى السماوات حتى يصل إلى الحضرة الإلّهية.

وفى «نشيد الأنبيـاء» من ملحمة إرم [3] يتحدث الشاعـر سميح القاسم عن رسول العصر فى مقابل الرسل السمـاويين موسى وعيسى ومحمد، وهو رسول لا

---

(١) على عشرى زايد: موسيقى الشعر الحر. رسالة ماجستير. كلية دار العلوم ١٩٦٨ ص ٢٢٩.
(٢) المسرح والمرايا ص ١٤٥.
(٣) إرم ص ٥٩.

تربطه بالسماء تلك الصلة التى كانت تربط الأنبياء بها، ويعبر الشاعر عن عدم وجود تلك الصلة بأن جبريل لم يهبط إليه ببشارة النبوة فى موكب من الملائكة، يقول الشاعر متجها بحديثه إلى هذا النبى: «ماجئت بالتنزيل، لم يفجأك جبرائيل فى رهط الملائك بالنبوة.. » إلخ.

أما عزرائيل فهو رمز لقوى الفناء والموت التى تسحق الإنسان وتهدد أمنه وراحته، ففى قصيدة «ثعلب الموت» للسياب [1] يعبر به الشاعر عن القوى الباغية التى تسحق شعبه وتفرض عليه الدمار والهلاك:

ثعلب الموت، فارس الموت عزرائيل يدنو ويشحذ النصل.. آه

منه آه، يصك أسنانه الجوعى، ويرنو مهدداً.... يا إلهى

أما فى قصيدة «حفار القبور» [2] فإن الشاعر يقدم لعزرائيل صورة غريبة حيث يصور حفار القبور ساخطاً لأن عزرائيل لا يزور قريته، ومن ثم فلا أحد يموت، وكأنما عزرائيل نفسه مات، وهو ناقم على هذه الغربان التى تنعب بدون أن يحدث ما يستوجب هذا النعيب؛ فالكون لا يزال يغص بالأحياء، رغم أنهم يبدون فى صورة الأموات:

وعلام تنعب هذه الغربان والكون الرحيب

باق يدور.. يعج بالأحياء... مرضى جائعين

بيض الشعور كأعظم الأموات، لكن خالدين

لا يهلكون؟! علام تنعب؟ إن عزرائيل مات

وهو فى موضع آخر من القصيدة يتصور أن عزرائيل مشغول فى الحرب يكدح فيها طوال اليوم، ومن ثم فلا وقت لدية لزيارة المدن والقرى التى ضاقت بساكنيها ـ والشاعر يدين بهذا التصور الحروب وما تجره على الإنسانية من دمار ـ:

نبئت عن حرب تدور، لعل عزرائيل فيها

فى الليل يكدح والنهار، فلن يمر على قرانا

أو بالمدينة وهى توشك أن تضيق بساكنيها

(١) أنشودة المطر ص ٤٤٧.
(٢) أنشودة المطر ص ٥٤٣.

أما أدونيس فيـقدم عزرائيل فى «السماء الثـامنة» بصورة أقرب إلى أن تكون تعـبيراً عنـه منها إلى أن تكون تعـبيـراً به، حيث يصـور ملامـحه كمـا وردت فى الموروث الإسلامى حين يشرح للرسول الكريم مـهمته فى قبض الأرواح على نحو ما يرويه الموروث الإسلامى:

سألت: كيف تقبض الأرواح؟ قال: سهل

حين يتم أجل الإنسان

أرسل أربعين من ملائكى ينتزعون روحه من العروق

فإن تكن طيبة قبضتها بحرية من نور

حينما تصير فى حلقومه أسلها كشعرة تسل من عجين

وإن تكن خبيثة قبضتها بحربة من سخط.

٣ ـ الشخصيات المنبوذة:

وهى تلك الشخـصيـات التى ارتكبت خطيئـة فحلت عليهـا اللعنة، ويمكن التمييز بين نوعين من هذه الشخصـيات؛ النوع الأول شخصيات حلت عليها اللعنة لتمردها عـلى إرادة الله عز وجلّ، وعلى قمّة هذا الفـريق يقف «الشيطان» ويتلوه فى الصف «قابـيل» بن آدم أول قاتل على وجه الأرض مـتحـدياً إرادة أبيه وإرادة الله. أما النوع الثانى فـسبب لعنته السقوط وليس التـمرد، وعلى رأس هذا الفريق يقف يهوذا تلميذ المسيح الذى وشى به إلى الكهنة.

وقـد وجدت شـخصـيـات النوع الأول لوناً من تعـاطف الأدباء فى العصـر الحديث، وخصوصاً الأدباء الرومانتكيين، حيث احـتضنوا تمردها كتعبير عن النزعة إلى الحـرية، وكان رائد الرومـانتيكين فى التـعبـير عن تمرد الشـيطان هو الشـاعر الإنجليزى ملتون فى «الفردوس المفقود» الذى كان بطله الأول الشيطان، وقد تغنى الشاعر بنزعـته إلى الحرية وتفرده، وقد تأثر الرومـانتكيون جميعـاً بصورة الشيطان عند ملتون حيث صـوروه بصورة الثائر الذى نبذ قسراً من عالـم الخير فاضطر إلى احتراف الشر؛ وممن تبنى هذه الصورة مـن الأدباء الرومانتيكيين: بيرون، وألفريد دى فينى، وفيكتور هيجو، وسواهم [١].

---

(١) انظر د. غنيمى هلال: الأدب المقارن ص ٢١٣ وما بعدها.

أما قـابيل فهـو ابن آدم الذى قتل أخـاه لمنعه مـن الزواج من أختـه التوأم، ويقـال إن حواء كـانت تنجب من كل حـمل توأمـا ولدا وبنتـا، فكان كل ولد لا يتزوج أخته التى ولدت معه وإنما يتزوج فتاة التوأم الآخر، وقد تمرد قابيل على هذه الشرائع لأن الفتاة التى ولدت معه كانت أجمل من التى ولدت مع هابيل، ومن ثم أراد أن يحتـجزها لنفسـه، ولما احتكما إلى أبيـهما طلب منهـما أن يقدمـا قربانين والذى يقبل قربانه يتزوج الفتاة المتنازع عليهـا، فقبل الله قربان هابيل، فقتله قابيل ليمنعه من الزواج بأخته (١).

وقـد منح الأدباء الرومانتـيكيـون ومن جاء بعـدهم شـخصـية «قـابيل» من الاهتمام والاحتفـاء قدر ما منحوه لشخصية الشيـطان، ومجدوا قابيل القوى الذى واجه الله بأنه خلق الشـر بينما أدانوا ضعف هابيل وخـنوعه. ويعتبـر بيرون رائد الرومانتيكيين فى هذا المجـال بمسرحيته عن قابيل، وإن كانت قد سـبقته فى القرن الثامن عشر بعض مـحاولات شعرية ومسرحيـة حاولت أن تدافع عن قابيل وتقف فى صفه، ولكن شـخصية قابيل لم تأخـذ دلالتها المتمردة عـلى القهر إلا على يد بيرون، وبعـد بيرون سار فى نفس طريقـه شعراء كبـار - رومانتيكيون وبرناسـيون ورمزيون - كـبلانش وهيـجو وميـشيليه ولو كـونت دى ليل وبودلير وغـيرهم من الشعراء الغربيين الذين تعاطفوا مع مأساة قابيل وتغنوا بتضحيته وبتمرده (٢).

وقد تأثر شعراؤنا المعاصرون بهذه الاتجاهات الـغربية المتعاطفة مع مأساة هذه الشخصيات المنبوذة. وقد ظهرت بوادر هذا التأثر فى قصيدة عباس العقاد «ترجمة شيطان» (٣)، وفى هذه القصيدة يروى الشـاعر قصة «شيطان سئم حـياة الشياطين وتاب عن صناعة الإغواء لـهوان الناس عليه، وتشابه الصالحـين والطالحين عنده، فقـبل الله منه هذه التوبـة، وأدخله الجنة . . . غير أنـه ما عتم أن سـئم عيـشة النعيم، ومل العـبادة والتسبـيح، وتطلع إلى مقام الألوهيـة لأنه لايستطيع أن يرى هذا الكمال الإلّهى ولايطلبه . . فجهر بالعصيان فى الجنة، ومسخه الله حجراً»(٤). يقول الشاعر مصوراً تمرد الشيطان بصورة لا تخلو من تعاطف معه:

---

(١) انظر تفاصيل القصة فى: قصص الأنبياء ص ٣٧، وقصص القرآن ص ٧، وتاريخ الطبرى جـ ١ ص ٦٨.
(٢) انظر Mythes Et Mythologie Dans La Littérature Francaise, PP. 153 - 159.
(٣) الأدب المقارن ص ٣١٦.
(٤) ديوان العقاد. مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج. أسوان ١٩٦٧ ص ٢٤١.

هو روح يحســـد الله، ومــا أعـجب الحـاسـد لـله الصـمـد
كلمـــا أبـصـــره مـــحـــتكمـــاً أصـــغـــر الكـون وأزرى بالأبد

. . . .

قـال: سبـحانك يامـولى الموالى وتعـــاليت، ولسـنا نعـــتـلى
لا سـلام اليـوم يقــربه مـقـالى أيهـا المـولى، فـهل تغــفـر لى
أيهـــا المولى ونـوليك العـــزاء ويعـزى ســيـد يفـقـد عــبـدا
فـــاقـد العـــبْـدان أولـى بالرثاء من فـتى يألم للأرباب فـقـدا (١)

وقد شاعت هذه الدلالة للشيطان فى الكثير من قصائد شعـرائنا المعاصرين؛ فأمل دنقل يعتـبره فى «كلمات سبارتاكـوس الأخيرة» (٢) رمزاً للمتـمرد الحر الذى دفع فى سبيل حريته أفدح الثمن، ومن ثم فهـو يمجد رفضه ويتغنى به على لسان سبارتاكوس:

المجد للشيطان معبود الرياح
من قال: لا فى وجه من قالوا: نعم. . .
من قال: لا فلم يمت، وظل روحاً عبقرية الألم.

وفى قصيدة «تجديف» لمحمد أحمد العزب (٣) يغدو رمزاً للقوة وللقدرة على ارتياد المجهول:

الشيطان؟!
إن كان الأقوى فسأعبد هذا الأقوى
. . . إنى أهواه لأنى أبداً ألقاه
أبداً يبهرنى بالمجهول، فعمرى سفر مجهول.

(١) السابق ص ٢٥٠، ٢٥١.
(٢) ديوان: البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ص ١٠.
(٣) ديوان: مسافر فى التاريخ ص ٢٠٣.

أما قابيل فقد أخذ فى شعرنا المعاصر دلالة أخرى مختلفة عن دلالته الرومانتيكية، وقريبة من دلالته الدينية الموروثة؛ فقابيل رمز لكل سفاح، ولكل قاتل، ولكل معتد . . . خصوصاً إذا كان ضحيته يمت إليه بصلة ما.

فالسياب - هو أكثر شعرائنا المعاصرين استخداماً لشخصية قابيل - يستعمله دائماً رمزاً للجانى، بينما يستخدم هابيل رمزاً للضحية؛ فاللاجئ الفلسطينى هابيل، والجناة الذين شردوه من أرضه هم قابيل:

قابيل أين أخوك؟ أين أخوك؟ جمعت السماء
آمادها لتصيح، كورت النجوم إلى نداء
قابيل أين أخوك؟
أين أخوك؟
يرقد فى خيام اللاجئين [1].

ومعظم شعرائنا المعاصرين يوظفون «قابيل» بهذه الدلالة؛ فالشاعر شاذل طاقة يكتب قصيدة من خمسة مقاطع عنوانها «قابيل فى الدملماجة» [2]، يرمز فيها بقابيل للقوى الباغية الجانية، فيقول فى أحد مقاطع القصيدة على لسان هابيل:

وأخى قابيل يفتش بين الأطمار
عن سر الثوار
عن سكين يغمدها فى قلب الصورة
عن حبل ينفع فى شنق القمر

ويقول فى مقطع آخر مصوراً جريمة قابيل:

هابيل مات

(١) قصيدة «قافلة الضياع» ديوان «أنشودة المطر» ص ٣٦٨.

(٢) ديوان «ثم مات الليل» مكتبة الحياة. بيروت ١٩٦٣ ص ٧، والدملماجة بئر مهجورة فى إحدى ضواحى الموصل يتبرك بها أهل المدينة.

هابيل مات

وأولموا فى التل للشيطان

لم يبق منه من دم الإنسان

إلا فتات

إلا فتات.

على أننا رغم شيوع هذه الدلالة لقابيل فإننا لا نعدم أن نجد لدى بعض شعرائنا المعاصرين نوعاً من التأثر بالتأويل الرومانتيكى لشخصية قابيل، يتمثل فى التعاطف مع مأساته التى لم يكن له يد فيها؛ ومن نماذج هذا التأثر قصيدة «ثلاث قصائد لفلسطين» لعبد الكريم السبعاوى [1]. حيث يعبر من خلال قابيل عن الإنسان الفلسطينى الذى يحمل على كاهله ثقل قضيته ومأساته التى لم يكن له يد فى وقوعها:

هابيل على كتفى ما أثقله

هم قتلوه ولكن أنا أحمله. .

وفى الأبيات نبرة واضحة من العطف الرومانتيكى على موقف قابيل.

أما النوع الثانى من الشخصيات المنبوذة فى التراث الدينى، والتى لم تحل عليها اللعنة بسبب تمردها على الشرائع والتعاليم وإنما بسبب خطيئة أخلاقية لا تقبل التبرير، أو جريمة فى حق الإنسان، فإننا لا نجد أحداً من شعرائنا استخدم مثل هذه الشخصيات فى غير التعبير عن جوانب السقوط والخسة والجريمة فى تجربة الإنسان المعاصر، ومن أشهر هذه الشخصيات شخصيتا يهوذا الأسخريوطى - تلميذ المسيح الذى وشى به وأسلمه [2] - والمسيح الدجال الذى يأتى قبل قيام الساعة ليفتن الناس عن دينهم [3].

---

(١) آداب يناير ١٩٦٦ ص ٣٣.

(٢) إنجيل متى: الإصحاح السادس والعشرون.

(٣) انظر الأحاديث الواردة عن المسيح الدجال وصفاته وفتنته فى «صحيح الترمذى» مطبعة الصاوى ١٩٣٤ ج ٩ ص ٧٨ وما بعدها.

فشخصيــة يهوذا ترمز فى كل شعرنا المعاصر للجريمــة، وللخيانة والسقوط، فهو فى «مدينة السندباد» (١) يغرى الكلاب بأطفال المدينة تنهش لحومهم:

فيها يهوذا أحمر الثياب

يسلط الكلاب

على مهود إخوتى، الصغار والبيوت

تأكل من لحومهم.

وهو فى كل قصائد الشعر الحديث يحمل نفس الدلالة.

أما المسيح الدجــال أو الأعور الدجال فإن شعراءنا قد عــبروا من خلاله عن القــوى التى تحاول أن تفتن الناس عن مــعتــقــداتهم، أو أن تسلبهم مــقدســاتهم؛ فالشاعر يوسف الخطيب يعبر به فى قصيدته «دمشق والزمن الردىء» (٢) عن رجل الانفصال الذى أغرى الشعب السورى بالانقضاض على الوحدة فى أيلول ١٩٦١:

«ويكون فى أيلول دجال مــسليمة، فــيرضع ثدى خفاش من الصــحراء، ثم يكون طاعون، ويولد فى المواخير القصيد».

إنه جزء من هذه الرؤيا الكابوسية الرهيبة التى يتنبأ بها الشاعر.

ونزار قبانى يعــبر من خلاله عن رجل العدوان الإســرائيلى الذى يهدف إلى أن يسلب الشــعب الفلسطينى مقــدساته، ويتنبــأ بالهلاك لرجل العــدوان وبالخلود لقوى الحق العربية فى كل مظاهر الوجود فى فلسطين:

سوف يموت الأعور الدجال

ونحن باقون هنا حدائقاً وعطر برتقال (٣).

---

(١) ديوان: أنشودة المطر ص ٤٦٣.

(٢) ديوان: واحة الجحيم. دار الطليعة. بيروت ١٩٦٤ ص ٥٧.

(٣) منشورات فدائية على جدران إسرائيل، منشورات نزار قبانى. بيروت ١٩٦٩ ص ٣٢.

وفى قصيدة «الأعور الدجال» [1]، يتنبأ شاذل طاقة بهزيمة المسيح الدجال على يد إحدى الغانيات ممن جاء لفتنتهم حيث نجحت هى فى إغوائه ومعرفة سره عن طريق الخمر، وكانت النهاية:

وكان . . . وصار المقدر

وفى الصبح قام على الرابية

صليب تدلى عليه نبى مزور

وقد فقئت عينه الثانية.

وهكذا نرى مدى ثراء المصدر الدينى، ومدى غنى وتنوع ما استمده شعراؤنا المعاصرون منه من شخصيات استطاعت أن تستوعب تجربة الشاعر المعاصر بشتى أبعادها الفكرية والسياسية والاجتماعية والنفسية.

(١) ديوان: الأعور الدجال والغرباء ص ٨٩.

ثانيا: الموروث الصوفى

١ ـ بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية:

كان التراث الصوفى واحداً من أهم المصادر التراثية التى استمدّ منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصواتاً يعبر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتى جوانبها الفكرية والروحية . . وحتى السياسية والاجتماعية.

وليس غريباً أن يعبر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية؛ فالصلة بين التجربة الشعرية ـ خصوصاً فى صورتها الحديثة التى يغلب عليها الطابع السريالى ـ وبين التجربة الصوفية جد وثيقة، وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى فى ميل كل من الشاعر الحديث والصوفى إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به «فعند السيريالى كما عند الصوفى يبدو النزوع إلى الاتحاد، وهذا النزوع شديد الوضوح لدى السيريالى ، ولدى متطرفى الصوفية الذين يقولون بوحدة الوجود، وحتى لدى الصوفيين الذين لا يؤمنون بوحدة الوجود تبدو حالة الجذب الصوفى التى تنتابهم كما لو كانت استجابة لحاجتهم إلى هذه الوحدة »[(١)].

وليس أدل على عمق الرابطة التى تربط الصوفى بالشاعر من أن متصوفينا الكبار أمثال الحلاج وابن عربى وابن الفارض ورابعة وسواهم، كانوا فى نفس الوقت شعراء كبارًا، وقد استخدموا الشعر فى التعبير عن كثير من جوانب تجربتهم الصوفية.

ولقد أحس شعراؤنا المعاصرون ـ خصوصاً ذوى النزعة السريالية الملموسة ـ بمدى قوة هذه الصلة التى تربط بين تجربتهم والتجربة الصوفية وعبروا عن هذا الإحساس، وعن أبرز مجالات هذه الصلة بين التجربتين، حيث نرى شاعراً كأدونيس يفسر سر ارتباطه بالموروث الصوفى بميل كل من التجربة الصوفية والتجربة الشعرية الحديثة إلى تجاوز الواقع وإلى تحقيق نوع من الاتحاد بكل مظاهر

(١) Grastre (Victor): Poésie Et Mystique, Editions Neuchalet, Suisse 1966, P. 165..

الوجود فـ «لئن كان الإبداع لدى أسلافنا لا يتجاوز الحدود الإنسانية الواقعية، فهو اليوم يقودنا إلى عـوالم ثانية، إلى الممكن وما وراءه خارج الحياة اليـومية فى مناخ الأحلام والأفراح والحسرات والمشـاعر، والرؤى الغارقة فى قرارة الروح، فى هذا ما يفسر اتصالى بالصوفية: النسّم المبـثوث فى العالم، حيث التجربة انبثاق كونى، طوفان يغـسل الواقع، ويشيـع الحياة والحلم فى المادة، فـتصـرخ الأشيـاء وتتآخى ..... هكذا تؤلف الـرؤيا الشـعـرية بين الأطراف، وترد الـكثـرة إلى الوحـدة فتتمارج أشياء العالم، ويتوحد أى شىء مع أى شىء» (١).

ولقد كان شعر أدونيس فى مجمله تـعبيراً عن هذا النزوع إلى الاتحاد الحميم بكل مظاهر الكون:

وُحِّـد بى الـكونُ؛ فـأجـفـانه   تـلبـس أجـــفـــانـى
وحـــد بى الـكون بحــريـتى   فـــأينـا يبـــتكر الـشـــانى (٢)

ولم يكن أدونيس هو الوحيـد من بين شعرائنا المعـاصرين الذى عكس - فى شعره وفى كتاباته معـاً - إحساساً عميقاً بهذه الصلة بين التجـربة الشعرية والتجربة الصوفية، وبهذه النزعة الجارفة إلى الاتحـاد بالوجود، فكثير من شعرائنا قد عكسوا - بدرجات متـفاوتة - هذا الإحساس، وعبـروا عنه؛ فصلاح عبـد الصبور يرى أن «التجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهى العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه، بعد أن يخوض غمار التجربة» (٣).

ولقـد قرأ عـبد الـصبـور تراثنا الصـوفى وعايشـه، واستـخـدم الكثيـر من مصطـلحات المعـجم الصوفى حـتى فى شرح تصـوره لطبيـعة التـجربة الشـعرية،

(١) أدونيس: خواطر حول تجربتى الشعرية. آداب مارس ١٩٦٦ص ١٩٦.
(٢) أدونيس: مقطع «وحدة» من قصيدة «طرف العالم». أغانى مـهيار الدمشقى. ط١. دار مجلة شعر. بيروت ١٩٦١ ص ٢٠٢.
(٣) حياتى فى الشعر ص ١١٩.

مراحل تكون القصيدة، وقد حاول أن يقابل كل مرحلة من مراحل تطور التجربة الشعرية بما يوازيها فى التجربة الصوفية، وأشار إلى أن الصوفية هم أول من ربط بين التجربة الروحية والرحلة، واعتبروا بحثهم عن الحقيقة سفراً مضنياً قد ينتهى بصاحبه إلى النهاية السعيدة المرجوة التى عبر عنها أحدهم بقوله «انتهى سفر الطالبين إلى الظفر بنفوسهم فإذا ظفروا بنفوسهم فقد وصلوا» ويعتبر عبدالصبور أن هذا هو غاية التجربة الفنية كما هو غاية التجربة الصوفية [1].

ولقد استغل عبد الصبور ربط الصوفية بين التجربة الصوفية والرحلة فى قصيدته « أغنية ولاء» [2] التى يصور فيها رحلته فى سبيل الشعر مستغلاً فيها الجو الصوفى، ومفردات الرحلة الصوفية فى سبيل الوصول؛ فالشعر - فى القصيدة - هو محبوب الشاعر الذى يتبتل إليه، ويطهر ذاته ليستطيع الوصول إليه، كما يتبتل الصوفى إلى محبوبه، ويطهر ذاته لكى تشف حتى يستطيع الوصول إليه؛ فهو يناجى الشعر فى ضراعة صوفية شفافة:

خرجت لك

عَلى أوافى محملك

كمثلما ولدت - غير شملة الإحرام - قد خرجت لك

. . . .

«ومن أراد أن يعيش فليمت شهيد عشق»

. . . .

معذبى . . . يا أيها الحبيب

أليس لى فى المجلس السنى حبوة التبيع

فإننى مطيع

(١) السابق ص ٨ وما بعدها.

(٢) ديوان: الناس فى بلادى. ط١. دار الآداب بيروت ١٩٥٧ ص ١١١.

وخادم سميع

فإن أذنت إننى النديم بالأسمار . . . إلخ.

على أن أدونيس وعبد الصبور وغيرهما من شعرائنا المعاصرين لم يكونوا هم أول من لجأ إلى الموروث الصوفى واستغله، فقد سبقهم إلى ذلك بعض رواد الرمزية فى شعرنا العربى الحديث، كبشر فارس الذى استغل بعض معطيات التراث الصوفى فى الإيحاء ببعض المعانى المبهمة التى تند عن متناول الحس «وقد ساعده على ذلك أن تجربته فى استبطان المحسوس تشبه ـ فى مثاليتها وما تقتضيه من مكابدة ـ طبيعة التجربة الصوفية. وقصيدته « إلى فتاة» نموذج لهذا المزج الفنى بين الجانبين، فهى محاولة للوصول إلى ما وراء المحسوس بوسائل المتصوفة:

بصرينى يا وضوح	ثورة القطب الخطير
أنا فى وهج الفتوح	يقظ لكن حسير
خف بى كشف طموح	وكبا فهم كسير
. . . .	. . . .

فوضوح رمز الروح الهادية إلى عالم المجردات المحضة، والقطب والفتوح والكشف . . . . . . رموز يستغل الشاعر ما فيها من إشعاعات صوفية للإيحاء بجو يشبه ما يعانيه المتصوف من شوق إلى الوصول، وعجز عن الإدراك العقلى الواضح لما من شأنه الغموض، وما يكتفى فيه باللمحة المبهمة عن الشرح والتقرير»[1].

ولكن بشر فارس ورواد الرمزية لم يستخدموا من التراث الصوفى سوى المعجم والجو الصوفى العام، أما استعارة شخصيات من التراث الصوفى للتعبير من خلالها عن بعض جوانب تجربة شاعرنا المعاصر فذلك أمر لم يشع فى شعرنا إلا فى بداية الستينيات من هذا القرن، وهذا الجانب بالذات من جوانب صلة الشاعر المعاصر بالموروث الصوفى هو ما يهم هذا البحث.

---

(١) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر. ص: ٣٢٢، وقد نشرت القصيدة فى «الكاتب المصرى» فى مارس سنة ١٩٤٧.

٢ ـ الشخصيات الصوفية فى شعرنا المعاصر:

سندهش حين نعرف أن عـدد الشخصيات الصـوفية التى استدعـاها شعراؤنا المعاصرون لا يتكافأ وهذا الاهتمام الكبـير الذى أولاه شعراؤنا للموروث الصوفى، ولا يعبر عن مدى قوة الرابطة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، هذه الرابطة التى أجهد شعراؤنا أنفسهم فى التعبير عنها فى كتاباتهم.

وستزداد دهشـتنا حين نعرف أن شخصـية واحدة من بين هذه الشخـصيات الصوفـية القليلة التى اسـتدعاها شـعراؤنا هى التى اسـتقطبت الشطر الأعظم من اهتمـام هؤلاء الشعـراء، وكانت مـحور العدد الأكـبر من الأعـمال الشعـرية التى استخدمت شخصيات صوفية، حتى إن الأعمال التى كتبت حولها تفوق فى عددها وكمهـا مجموع مـا تناول باقى الشخصيـات الصوفية مـجتمعة مـن أعمال، وهذه الشخصية هى شـخصية «الحلاج» شهيد الصوفيـة، الذى صلب ببغداد لست بقين من ذى القعدة سنة ٣٠٩هـ (١).

ولعل جزءاً من دهشتنا يزول حـين نعرف أن شخصيـة «الحلاج» كانت أوفى شخصـيات تراثنا الصوفى حَظًّا من اهتمام المسـتشرقين وعنايتهم، فـقد وقف عليه المستشرق الفـرنسى الكبير لوى ماسينيون الشطر الأعظم من حـياته، وقد كتب عنه كتابا رائعا، وعدة مقالات وأبحاث لـعل أشهرها البحث الذى كتبه بعنوان «المنحنى الشـخصى لحـياة الحـلاج، شـهيـد الصوفـية فـى الإسلام» وقـد ترجم الدكتـور عبـدالرحمن بدوى هذا البـحث ونشره فى كتـابه «شخصـيات قلقـة فى الإسلام» وسنرى مدى عـمق تأثير هذا البحث فى شعـرائنا الذين تناولوا شخصـية الحلاج.
كما أن ماسينيون نشر عدة أعمـال للحلاج منها ديوانه، وكتابه «الطواسين» وكتاب «أخبار الحـلاج» الذى جمع مجمـوعة من أخبار الحلاج وأقـواله، وقد ترجم هذه الأعمال كلها إلى الفرنسية، كما نشر أربعة نصوص تناولت حياة الحلاج جمعها من كتب التاريخ والطبـقات ونشرها بعنوان «النصوص الأربعـة» أو «الأصول الأربعة»

---

(١) انظر: عبـد الوهاب الشعرانى: الطبـقات الكبرى (لواقح الأنوار فى طـبقات الأخيـار) مطبعة صـبيح جـ ١ ص٩٢.

QUATRE TEXTES ، وقد قدم لكل هذه الأعمال بمقدمات ضافية، وتابع ماسينيون فى هذا الطريق، عدد من المستشرقين الذين كتبوا عن التصوف الإسلامى.

ولقد كان لهذا الاهتمام البالغ من المستشرقين بشخصية الحلاج صداه لدى شعرائنا المعاصرين الذين فتنوا بهذه الشخصية، فتناولوها فى عدد من القصائد أشهرها تلك القصيدة الطويلة التى كتبها عبد الوهاب البياتى بعنوان «عذاب الحلاج»، كما كان الحلاج محوراً لمسرحيتين شعريتين، إحداهما «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، وثانيتهما «الحلاج» لعدنان مردم، وإن كانت هذه المسرحية الثانية من قبيل مسرحيات «التعبير عن الشخصية التراثية» وليس «التعبير بها».

وقد تأثرت هذه الأعمال فى مجملها بكتابات المستشرقين عن الحلاج، وبتأويلاتهم لجوانب شخصيته، وثمة جانبان من جوانب شخصية الحلاج أجهد المستشرقون ـ وخاصة ماسينيون ـ أنفسهم فى إبرازهما والإلحاح عليهما، وكان لهذين الجانبين تأثير واضح فى الأعمال الشعرية التى تناولت شخصية الحلاج.

وأول هذين الجانبين محاولة إثبات نوع من التأثير المسيحى على حياة الحلاج وعقيدته، وماسينيون يتلمس الأسباب لإثبات هذا التأثير فيرى فى بقاء الحلاج عاماً كاملا فى الحرم فى حالة صوم وصمت دائمين، «اقتداء بمريم التى فعلت هذا ـ حسبما يقوله القرآن ـ استعداداً لميلاد الكلمة فيها» [1].

كما يرى أن فكرة «أبدال العالم» ـ أى دعائمه المستورة من الأولياء فى كل جيل ـ التى كان يعتنقها الحلاج تتفق مع الفكرة المسيحية عن النفوس الملكية التى تشارك فى العطف، وتعوض وتقوم مقام المسيح فى عذابه الفادى [2]، وأن «موت الحلاج يثبت عند كثير من المسلمين المتفاوتين فى النزعة الصوفية أنه لابد من التألم من أجل الخلاص، وأن الصلب فداء وقداسة» [3].

---

(١) ماسينيون (لويس): المنحنى الشخصى لحياة الحلاج شهيد الصوفية فى الإسلام. ترجمة: د. عبد الرحمن بدوى، فى كتاب «شخصيات قلقة فى الإسلام». مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٦ ص ٦٥، ٦٦.
(٢) السابق ص ٩٠.
(٣) السابق ص ٩١

وأخيرا فإنه يرى فى نظريته فى الحلول، أو نظرية «الهوهو» كما يسميها تأثيرا للعقيدة اليهودية والنصرانية، وقد ضمن الحلاج هذه العقيدة أبياته الشهيرة:

سبحان من أظهر ناسوته ... سرّ سنى لاهوته الثاقب
ثم بدا لخلقه ظاهراً ... فى صورة الآكل والشارب
حتى لقد عاينه خلقه ... كلحظة الحاجب بالحاجب

ويرى أن البيت الأول يتضمن إشارة إلى ذلك المشهد الذى دعيت فيه الملائكة إلى التعرف فى آدم على «الهوهو»، فى حين تطبق الأبيات التالية نظرية «الشاهد الآنى» على شخصية المسيح. «والأبيات فى مجموعها تشهد بمحاولات الحلاج أن يدخل إلى الإسلام العربى فكرة مستمدة من المعجم اللاهوتى المسيحى السريانى، وهى فكرة الطبيعة المزدوجة للإله «اللاهوت والناسوت» (١).

ويتفق أربرى مع ماسينيون فى هذه القضية فيرى أن الحلاج وإن «كان يرى مع الجنيد فى التجربة الصوفية نوعاً من الاتحاد بالله، فإنه تجاوز الجنيد بخطوة حيث ذهب إلى أنه من الممكن جداً فى مثل هذه الحالة اعتبار الصوفى إلها مجسداً، ويطبق الحلاج هذه الفكرة على شخصية المسيح وليس على شخصية محمد - كما كان يتوقع منه . . . وأن أسطورة موته توجته بهالة من الجلال النادر، وتركت مجالا لمقارنتها بقصة الصلب المسيحية، التى ربما كانت حاضرة فى ذهن الحلاج وسط آلامه» (٢).

ومن فرط حرص ماسينيون على إبراز هذا الجانب فقد سمى كتابه عن الحلاج «آلام الحلاج» La passion d'al - Hallaj وهو نفس الاسم الفرنسى الذى يطلق على آلام المسيح عليه السلام.

(١) Massignon (Louis): Observations (sur Kitab El ` Tawasin). Geuthner. paris. 1913. p. 131.
(٢) Arberry (A.J): Le Soufisme, traduction de Jean Gouillard, Ed. Cahiers du Sud 1959, pp. 68 - 69.

أما الجانب الثانى الذى حرص المستشرقون على إبرازه، فـهو البعد السياسى لمحنة الحلاج، واعتبار أن السبب الحقـيقى وراء صلبه هو موقفه من السلطة وليس عقيدته المتطرفة، وتكاد هذه الفكرة تكون هى المحـور الأساسى لمقال ماسينيون عن المنحنى الشخصى لحياة الحلاج.

ولاشك أن فى أخـبار الحلاج وأقـواله ما يمكن أن يـعد أساسـاً لمثل هذين الجانبين مثل قوله:

على ديـن الصليـب يكون مـــوتى ولا الـبطحـــا أريد ولا المـدينة [1]

ومثل أشعاره الكثيرة فى وحدة الوجود والحلول فيما يتصل بالجانب الأول، ومثل مـا روى من أخبـار فى بعض الكتب - كالفـهرست ووفـيات الأعـيان - عن اتصالـه بالعلويين وبالقرامطة وتهـديده للخـلافة القائـمة [2] فيـما يتـصل بالجانب الثانى، غـير أن هذين الجانبين لم يكونا أبرز جـوانب حياة الحلاج، على نـحو ما صورته كتابات المستشرقين.

ويهمنا هنا أن نقرر أن أهم الأعمال الشعرية التى اسـتدعت شخصية الحلاج فى شعرنا المعاصر قد تأثرت كثيراً بكتابات المستشرقين، وبإلحاحهم على إبراز هذين الجانبين من جوانـب حياة الحلاج، حيث وجدناها تركز أيضـاً على هذين الجانبين وتبرزهما، وتجعل منهما المحـور الأساسى الذى تدور حوله حياة الحلاج، والملمح الأساسى من ملامح شخصيته.

فعبـد الوهاب البياتى يجـعل عنوان قصيدته عن الحـلاج - وهى من أهم ما تناول حياة الحلاج من قصائد - «عذاب الحلاج» [3] وهو يكاد يكون ترجمة حرفية للعنوان الذى اختاره ماسينيون لكتابهLa Passion d'al Hallj هذا العنوان الذى يهدف إلى التـوحيد بين محنـة الحلاج، ومحنة السيـد المسيح - فى الموروث المسيحى - .

---

(١) ديوان الحلاج. نشر ماسينيون باريسLibrairies orientalostes ١٩٥٥ ص ٩١.
(٢) انظر: طه عبد البـاقى سرور: الحسين بن منصـور الحلاج شهيد التـصوف الإسلامى. المكتبة العلمية. القاهرة ١٩٦١ ص ٢٠١، ٢٠٢.
(٣) ديوان: سفر الفقر والثورة ط ١. دار الآداب. بيروت ١٩٦٥ ص ١١.

وهو فى القصيدة يستعير بعض ملامح المسيح للحلاج، فهو حين يصور مطاردة قوى البغى له ولأتباعه ولأفكاره يستغل ملمحا من ملامح المسيح، وهو العشاء الأخير الذى تناوله المسيح مع تلاميذه قبل القبض عليه، فيقول فى المقطع الذى عنونه بالصلب بعد أن يتحدث عما فعله القضاة والشهود والسياف به:

من أين لى أن أعبر الضفاف؟

والنار أصبحت رماداً هامداً . . من أين لى يا مغلق الأبواب

والعقم واليباب

مائدتى. . عشائى الأخير فى وليمة الحياة.

وهو أخيراً يعطى حادث صلب الحلاج نفس الدلالة التى أخذها صلب المسيح فى شعرنا المعاصر، وهى البعث من خلال الموت، وميلاد الحياة الجديدة من أشلائه:

أوصال جسمى أصبحت سماد

فى غابة الرماد

ستكبر الغابة يا معانقى

وعاشقى

ستكبر الأشجار

أما الجانب الآخر ـ وهو البعد السياسى لمحنة الحلاج ـ فهو أشد وضوحاً لدى البياتى، بل إنه المحور الأساسى الذى تدور حوله القصيدة كلها، فهو يتكلم باسم الفقراء الذين منحوه هذه الأسمال التى يلبسها، وهذه الأقوال التى يتفوه بها، وهو فى مقطع «المحاكمة» يلخص سبب محاكمته فى كلمتين:

بحت بكلمتين للسلطان

قلت له: جبان

أما مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور فإن الشاعر يعترف صراحة بعمق تأثره بمقال ماسينيون عن «المنحنى الشخصى لحياة الحلاج» ثم بكتاب أخبار الحلاج الذى حققه ماسينيون وعلق عليه مع بول كراوس [1].

---

(١) انظر التذييل الذى كتبه الشاعر لمسرحية «مأساة الحلاج». دار القلم. القاهرة ١٩٦٧.

ونحن نرى الملمحين السابقين كليهما شديدى الوضوح من خلال المسرحية؛ فمحاولة إسقاط ملامح مسيحية على الحلاج ملموسة فى أكثر من موضع من المسرحية، فهو حين يتحدث إلى الجماهير يستخدم معجماً قريباً من معجم المسيح فى مواعظه:

إلىَّ إلىَّ ياغرباء . . يافقراء . . يامرضى

كسيرى القلب والأعضاء قد أنزلت مائدتى . . إلىَّ . إلىَّ

لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا

إلىَّ إلىَّ أهديكم إلى ربى وما يرضى به ربى [1].

وهو فى موضع آخر يسوق حواراً بين الحلاج وأحد السجناء يضفى الحلاج على نفسه فيه بعض ملامح المسيح، وهى قدرته على إحياء «الأرواح الموتى» بالكلمات كما كان المسيح يحيى الأجساد، حيث يسأله المسجون:

أمسيح ثان أنت؟.

فيجيب الحلاج:

لا . . لم أدرك شأو ابن العذراء

لم أعط تصرفه فى الأجساد

أو قدرته فى بعث الأشلاء

فقنعت بإحياء الأرواح الموتى

فيعلق المسجون ساخراً:

ما أهون ما تقنع به

فيقول الحلاج:

(١) السابق ص ٦٧.

لم تفهم عنى ياولدى

فلكى تحيى جسداً حُزْ رتبة عيسى أو معجزته

أما كى تحيى الروح فيكفى أن تملك كلماته

ثم هو أخيراً يردد بالنسبة للحلاج نفس الدلالة التى درج شعراؤنا على إضفائها على صلب المسيح، وهى بعث الحياة من خلال موته، حيث يقول على لسان الحلاج ـ فيما يرويه عنه مقدم مجموعة الصوفية ـ:

كان يقول: إن من يقتلنى سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم الدورة

لأنه أغاث بالدما إذ نخس لوريد

شجيرة جديبة زرعتها بلفظى العقيم

فدبت الحياة فيها، طالت الأغصان

مثمرة تكون فى مجاعة الزمان

خضراء، تعطى دون موعد، بلا أوان (١)

أما البعد السياسى لمحنة الحلاج فهو بدوره واحد من المحاور الأساسية للمسرحية، حيث حاول الشاعر فى المسرحية أن يصور ـ من خلال الحلاج ـ موقف صاحب الكلمة من المجتمع، ومن السلطة، أو على حد ما يقول الشاعر: «ألقت المسرحية قضية دور الفنان فى المجتمع، وكانت إجابة الحلاج هى أن يتكلم ويموت .... كان عذاب الحلاج طرحاً لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى بإطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم» (٢).

(١) السابق ص ١٩، ٢٠.

(٢) حياتى فى الشعر: ١١٩، ١٢٠.

وإلى جانب هذين العملين اللذين يعدان أهم ما تناول شخصية الحلاج هناك عدة أعمـال أخرى لا تبلغ فى مدى نجـاحها فى استـخدام شخصيـة الحلاج المدى الذى وصل إليـه هذان الـعـمـلان، ومن هذه الأعـمـال: «مـرثيـة الحـلاج» (١) لأدونيس، التى يرمز فيها بالحلاج إلى خلود الكلمة الصادقة المناضلة وانتصارها:

ريشتك المسمومة الخضراء

ريشتك المنفوخة الأوداج باللهيب

بالكوكب الطالع من بغداد

تاريخنا. . . وبعثنا القريب

وهناك قصـيدة لخليل أحمد خليل عنوانهـا «رؤيا الحلاج» (٢) وأخرى لنبيل ياسين عنوانهـا «تأملات الحـلاج فى الزمن الغابر» (٣) هذا بالإضافة إلى مـجموعة قصائد استخدمت شخصية الحلاج اسـتخداماً جزئياً، كعنصر فى صورة شعرية، أو مقـابل تصويرى لبـعد من أبعاد التـجربة، وليس إطاراً كليـاً للتجربـة برمتهـا شأن الأعمال السابقة.

بقى من الأعمـال التي تناولت شخصـية الحلاج مـسرحية «الحـلاج» لعدنان مردم، وهى كما سبق القول تنتمى إلى صيغـة «التعبير عن الموروث» وليس «التعبير به. .» والشاعـر ينص صراحة فى التـوطئة التى كتـبها للمـسرحيـة: «حاولت فى مسرحيـتى هذه أن أنصف الحلاج فيما له وما عليه دون تحـيز، وبينت بها أن سبب قتل الحلاج يرجـع إلى أسباب سياسـة بحتة، فقـد كان ثائرا على نظم مجتـمعه، وكان على اتصال بالقـرامطة، الأمر الذى جعل أولى الأمر من العباسـيين يخافون شره ولم يـروا وسيلة للتـخلص منه إلا رميـه بتهـمة الكفر والـزندقة» (٤). نفس الجانب الذى حرص على إبرازه المستشرقون الذين يذكـر الشاعر فى توطئته ما يفيد تأثره بجهـودهم فى إلقاء الضـوء على حياة الحـلاج. والشاعر يلـخص على لسان

---

(١) ديوان: أغانى مهيار الدمشقى. دار مجلة شعر. بيروت ١٩٦١ص ٢٣٥.

(٢) ديوان: مزامير الثورة الفقيرة. دار الطليعة. بيروت ١٩٦٩ ص ٥٢.

(٣) ديوان: البكاء على مسلة الأحزان. بغداد ١٩٧٠ ص ٧١.

(٤) مسرحية «الحلاج». منشورات عويدات. بيروت ١٩٧١، التوطئة ص ١١، ١٢.

الحلاج فى محاكمته جوهر دعوته ومحنتــه معاً، حيث يقول ـ متحدثا عن الرسائل التى كان يرسلها إلى أتباعه من ذوى السلطان تحمل بعض توجيهاته الإصلاحية ـ :

ماذا يـفيد إذا دعـوت إلى الصـلاح بها جـهاراً

من قال إن الدين غض الطرف ذلا وانكسارا (١)

وحين يسأله القاضى عن سبب فتنة الجماهير وتمردها وثورتها، يجيب:

ظـلم الـولاة هو الـذى ... جر الرجال إلـى الشقاء

لو أنـصف الحـكام لـم ... تطرف جفـون بالبكاء(٢)

أما بقية الشخصيات الصوفية فى شـعرنا المعاصر فإن مجموع ما كتب عنها لا يبلغ ما كتب عن الحلاج وحده ـ رغم غنى تراثنا الصوفى بالشخصيات التى لا تقل عن الحلاج ثراء وقـدرة على التعـبيـر عن بعض جوانب تجـربة الإنسان المعـاصر ـ وحتى ما استدعـاه شعراؤنا على قلته لم يستطيعوا أن يستوعبـوا ملامحه ودلالالته التراثيـة ويتمثلوها جيـداً، ومن ثم جانبهم التـوفيق فى توظيف هذه الشخصـيات وأسقطوا عليها دلالات معاصرة لا تتلاءم وملامحها التراثية التى لم يحسنوا تمثلها؛ فصلاح عبد الصبور فى قصيدة «مذكرات الصوفى بشر الحافى» (٣) ـ التى استدعاها كما يقـول سطر واحد قرأه عن بشر فى أحد كـتب الطبقات (٤) ـ يوظف شخصية بشر فى التـعبير عن سوء الـظن بالحياة ومن فيـها، واليأس القاتم من صـلاحها مما يسودها من فساد لا أمل فى إصلاحه:

تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء

ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت

تعالى الله . . هذا الكون لا يصلحه شىء

(١) السابق ص ١١٩.

(٢) السابق ص ١٢٠.

(٣) ديوان: أحلام الفارس القديم ص ١١٣.

(٤) حياتى فى الشعر ص ١٠٢.

وعندما يحاول شيخه بسام الدين أن يجعله ينظر إلى الحياة نظرة أقل قتامة، وأكثر ثقة بالناس والحياة يأخذ شيخه إلى السوق ليريه مدى استشراء الفساد والسوء، وفى السوق - الذى يرمز إلى الحياة - يجدان الحياة ميداناً للتناحر، يجهد فيه كل إنسان أن يفتك بأخيه حيث:

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركى

فمشى من بينهما الإنسان الثعلب

عجباً . . زور الإنسان الكركى فى فك الإنسان الثعلب

نزل السوق الإنسان الكلب

كى يفقأ عين الإنسان الثعلب

ويدوس دماغ الإنسان الأفعى

واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد

قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب

ويمص نخاع الإنسان الثعلب. . .

يالها من صورة بالغة القتامة للحياة والأحياء! وهى صورة يؤكدها الشاعر على لسان بشر فى آخر كلمات القصيدة:

الإنسان الإنسان عبر

من أعوام

ومضى لم يعرفه بشر

حفر الحصباء ونام

وتغطى بالآلام

وهى صورة تتناقض تماماً مع تصور بشر عن الحياة والأحياء، فهو - على زهده فى الحياة وبرمه بما فيها من فساد - كان حسن الظن بالناس، ومن أقواله المشهورة «صحبة الأشرار تورث سوء الظن بالأخيار، وصحبة الأخيار تورث حسن الظن بالأشرار، وإن الله سبحانه وتعالى لا يسأل عبداً قط لم أحسنت ظنك

بعبادى» (١) وكان يكتب إلى مريديه «احذر سوء الظن فقد حذرك الله تعالى ذلك، وذلك فى قوله «إن بعض الظن إثم» (٢).

وهناك شخصيات أخرى كشخصية الغزالى، وحمدون القصار، ورابعة العدوية حاول بعض شعرائنا استدعاءها ولكنهم لم يبلغوا ما بلغه أولئك الذين استدعوا شخصية الحلاج من توفيق فنى، حيث لم ينجحوا فى استخلاص السمة الدالة فى هذه الشخصيات التى تصلح لحمل ملامح معاصرة، فكانوا يوظفونها توظيفا غائماً لا يوحى بدلالة معينة، كما فعل أدونيس فى قصيدتى «رحيل فى مدائن الغزالى» و«تعويذات لمدائن الغزالى» (٣) فالغزالى فيها شخصية سيريالية مبهمة المعالم لا تمت بصلة إلى شخصية الغزالى التراثية؛ فالشاعر فى القصيدة الأولى يصور الغزالى على النحو التالى:

«هذا هو الغزالى.

يجيئنا فى كوكب تحفه نساؤنا تصوغ من بهائه الثياب والأحلام واللآلى».

وشخصيته فى القصيدة الثانية أشد خفاء واهتزازاً حتى لا يمكن الإمساك بملمح واحد من ملامحها.

ومثل ذلك يمكن أن يقال عما فعله محمد عفيفى مطر بالصوفى الملامتى حمدون القصار فى قصيدته المعنونة بهذا العنوان (٤)، حيث يتعذر على قارئها أن يمسك فيها بملمح واحد من ملامح شخصية القصار.

من هنا يتضح أن ما استمده شعراؤنا من المصدر الصوفى من شخصيات لا يتكافأ ومدى ثراء هذا المصدر وقدرته على إمداد شعرائنا المعاصرين بشخصيات غنية بالدلالات والملامح الصالحة للتعبير عن العديد من الجوانب الروحية والفكرية والوجدانية لتجربة الشاعر المعاصر.

---

(١) انظر «الطبقات الكبرى» للشعرانى جـ ١ ص ٦٢، ٦٣.

(٢) أحمد بن عبد الله الأصبهانى: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء: مكتبة الخانجى. القاهرة ١٩٣٨. المجلد الثامن ص ٣٤٣.

(٣) المسرح والمرايا ص ١٤٥، ١٩٥.

(٤) آداب يناير سنة ١٩٦٦ ص ٢٩.

ثالثا: الموروث التاريخى

الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهى بانتهاء وجودها الواقعى، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد - على امتداد التاريخ - فى صيغ وأشكال أخرى ؛ فدلالة البطولة فى قائد معين، أو دلالة النصر فى كسب معركة معينة تظل - بعد انتهاء الوجود الواقعى لذلك القائد أو تلك المعركة - باقية، وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة، وهى فى نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة، إذ «إن التاريخ ليس وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضى» (1).

وهذه الدلالة الكلية للشخصية التاريخية، بما تشتمل عليه من قابلية للتأويلات المختلفة هى التى يستغلها الشاعر المعاصر فى التعبير عن بعض جوانب تجربته، ليكسب هذه التجربة نوعاً من الكلية والشمول، وليضفى عليها ذلك البعد التاريخى الحضارى، الذى يمنحها لوناً من جلال العراقة.

وبالطبع فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوفق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التى يريد أن ينقلها إلى المتلقى، ومن ثم فقد انعكست طبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التى عاشتها أمتنا فى الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها، وخيبة أملها فى الكثير مما كانت تأمل فيه الخير، وسيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدراتها، والهزائم المتكررة التى حاقت بها رغم عدالة قضيتها .... انعكس كل ذلك على نوعية الشخصيات التاريخية التى استمدها شاعرنا المعاصر.

فإذا ما حاولنا أن نصنف الشخصيات التاريخية التى استخدمها شاعرنا المعاصر فسوف نجدها تندرج تحت ثلاثة أنواع رئيسة، ثمت كلها بصلة إلى طبيعة

---

(1) د. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربى. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة (بدون تاريخ) ص٢٠٥، ٢٠٦.

الظروف التى كانت تمر بها أمتنا فى نصف القرن الأخير، هى بحسب استحواذها على اهتمام الشعراء وحماسهم:

أولاً: أبطال الثورات والدعوات النبيلة، الذين لم يقدر لثوراتهم أو دعواتهم أن تصل إلى غايتها، فكان مصيرها ومصيرهم الهزيمة، ولم يكن سبب هذه الهزيمة نقصاً أو قصوراً فى دعواتهم أو مبادئهم، وإنما كان سببها أن دعواتهم كانت أكثر مثالية ونبلا من أن تتلاءم مع واقع ابتدأ الفساد يسرى فى أوصاله.

ثانياً: شخصيات الحكام والأمراء والقواد الذين يمثلون الوجه المظلم لتاريخنا، سواء بسبب استبدادهم وطغيانهم، أم بسبب انحلالهم وفسادهم، وكذلك الشخصيات التى استغلها هؤلاء كأدوات للقضاء على الدعوات والقيم النبيلة فى عصرهم.

ثالثاً: الخلفاء والأمراء والقواد الذين يمثلون الوجه المضىء لتاريخنا، سواء بما حققوه من انتصارات وفتوح أو بما أرسوه من دعائم العدل، والديمقراطية. وهذا النوع الأخير من الشخصيات كان شاعرنا فى الغالب يستخدمه بطريق الاستيحاء العكسى لتوليد نوع من المفارقة التصويرية بهدف إبراز التناقض الحاد بين روعة الماضى وتألقه وازدهاره وبين ظلام الحاضر وفساده وتدهوره.

وإلى جانب هذه الأنواع الثلاثة الرئيسة ثمة شخصيات أخرى قد لا تندرج اندراجاً مباشراً تحت أى من هذه الأنواع الثلاثة، ولكنها تمت بصلة أو بأخرى إلى هذا النوع أو ذاك، وذلك مثل شخصيات الشهداء الذين انتصرت القيم والمبادئ التى استشهدوا من أجلها، فهذه الشخصيات تمت بصلة قوية إلى النوع الأول.

النوع الأول:

وأبرز من فتن شعراءنا من شخصيات النوع الأول شخصية الحسين عليه السلام ـ وتكاد تكون أكثر شخصيات الموروث التاريخى شيوعاً فى شعرنا المعاصر ـ فقد رأى شعراؤنا فى الحسين عليه السلام الممثل الفذ لصاحب القضية النبيلة،

الذى يعرف سلفاً أن معركته مع قوى الباطل خاسرة ولكن ذلك لا يمنعه من أن يبذل دمه الطهور فى سبيلها، موقناً أن هذا الدم هو الذى سيحقق لقضيته الانتصار والخلود، وأن فى استشهاده انتصاراً له ولقضيته.

وبهذا المدلل استدعى شعراؤنا شخصية الحسين ليعبروا من خلاله عن أن الهزيمة التى تلقاها الدعوات والقضايا النبيلة فى هذا العصر، واستشهاد أبطالها - المادى أو المعنوى - إنما هو انتصار على المدى الطويل لهذه الدعوات والقضايا.

فى قصيدة «الصخرة والندى» [1] للشاعر حسب الشيخ جعفر، يصور الشاعر أن الحسين - رمز كل شهيد فى سبيل قضية نبيلة - أصبح راية تلتف حولها الجموع؛ فحينما استقر به المطاف «رأساً وحيداً مترباً مقطوع. فى طبق من ذهب يضوع بالمسك والحناء» رأى وجه أمه الزهراء «مبللاً طوال ليل الموت بالدموع. ورفرفت حمائم بيضاء. تؤنسه طوال ليل الموت كالشموع». وبعد معاناة عذاب الاستشهاد وآلامه تغدو رأس الحسين الشهيد راية تسير وراءها الجموع:

أيتها الشمس

طاف على الرمح، وها عاد إلى منبته الرأس

حيًّا مكرًّا بيرقا مغبر

وفى قصيدة «مرآة الشاهد» [2] لأدونيس يعبر الشاعر عن أن استشهاد الحسين قد أحدث أثره فى كل مظاهر الوجود، فبعد أن «استقرت الرماح فى حشاشة الحسين، وازينت بجسد الحسين. وداست الخيول كل نقطة فى جسد الحسين، واستلبت وقسمت ملابس الحسين»:

رأيت كل حجر يحنو على الحسين

رأيت كل زهرة تنام عند كتف الحسين

رأيت كل نهر يسير فى جنازة الحسين

(١) ديوان: نخلة الله. دار الآداب. بيروت ١٩٦٩ ص ٨.
(٢) المسرح والمرايا. ص ٩١.

وإلى جانب هذا المدلول العام لشخصيـة الحسين، عبر الشعراء به عن قضية أخرى، وهى تفرد أصحـاب الدعوات الكبرى ووحدتهم وسلبيـة الجماهير إزاءهم وإزاء دعواتهم، لأن القضايا الجليلة لا يقوى على حملها إلا المجاهدون الكبار.

فى قصيدة «واتكأ على رمحه» (1) للشاعر ممدوح عدوان يصور الشاعر - من خلال تصويره لوقوف الحسين وحيداً حامـلاً جلال قضيته ونبالة إصراره على عدم التنازل عنها بعد أن انفض من حـوله أصحابه عند اشتداد الكرب حـين حال جيش ابن زياد بين الحسين وبين الماء ورفض أن يسقيـه إلا إذا بايع ليزيد - وقفة أصحاب الدعوات وحدهم فى كل العصور:

حين أتاك ذلك النداء

إن كنت تبغى شربة من ماء

فدع على الرمال هذا السيف

لم يبق واحد من الصحابة

وكنت واقفاً تحيطك الغرابة

وسط أتون الصيف

ومن خلال هذا الموقف ذاته يـدين شاعرنا المعـاصر تقاعس الأمـة وسلبيتـها الذميـمة حين تنتهك حـرماتها، ويصـبح أنبل ما فيهـا كلأ مستـباحا لقوى الفـساد والطغيان.

فى قصـيدة «الفارس الصـريع وكربلاء الهـزيمة» (2) للشاعـر راضى مهدى السعيد، يعبر الشاعر من خلال تصويره لهزيمة الحسين فى كربلاء عن إدانته لسلبية الأمة وتقاعسها وجبنها:

فى كربلاء الأمس كان الجرح والهزيمة

---

(1) آداب نوفمبر ١٩٦٧ ص ٨.

(2) ديوان: مرايا الزمن المنكسر، مطبعة الأديب. بغداد ١٩٧٢. ص ١٩٦.

لأمة لم تحمل الراية حين شبت السيوف
واخترقت مفاوز الصحراء خيل تمتطيها أذرع لثيمة
ترهب فارساً أتاها يزرع الحتوف
فى أعرق تشدها خطى محاريب سنين شمسها رميمة

ومن الشخصيات التى تندرج تحت هذا النوع شخصيات عبد الله بن الزبير، وأبى ذر الغفارى، وقد عبر الشعراء من خلال هذه الشخصيات عن دلالات قريبة من تلك التى عبروا عنها من خلال شخصية الحسين.

ومن شخصيات الشهداء الذين كانت الغلبة للدعوات التى استشهدوا فى سبيلها شخصيات حمزة، وعمار بن ياسر، وغيرهما من شهداء الإسلام الأول. ولوأن مأساوية استشهاد أصحاب الدعوات المهزومة كانت أكثر استحواذاً على خيال شعرائنا ووجدانهم.

النوع الثانى:

وغالباً ما كانت شخصيات هذا النوع ترتبط بشخصيات النوع السابق، فحيثما وجد حسين يوجد معه يزيد وابن زياد، وأينما وجد أبو ذر يوجد معه معاوية، وأنى وجد ابن الزبير يوجد معه الحجاج.

ومن خلال هذه الشخصيات التى تمثل الوجه المظلم لتاريخنا حاول الشعراء أن يعبروا عما كان يسود واقعنا من فساد وظلم؛ فكل طاغية فى رؤياهم حجاج، أو زياد ابن أبيه، أو الحاكم بأمر الله، وكل حاكم منحل يزيد، أو كافور، وكل سلطة مخادعة معاوية، على أسس التأويل الخاطئ لشخصية معاوية رضى الله عنه.

ويعد الحجاج بن يوسف أكثر شخصيات هذا النوع شيوعاً فى شعرنا المعاصر، ربما لأنه أكثر هذه الشخصيات تمثيلاً لمعنى البطش والاستبداد، فهو فى رؤيا شعرائنا رمز لكل قوة باطشة تعمل على قمع الحق بالقوة، وعلى إخماد كل صوت يحاول أن يرتفع فى وجه طغيانها.

يقول الشاعر أدونيس فى «مرآة الحجاج» [١] مصوراً مدى عتوِّ الحجاج - ممثل كل سلطة قاهرة - وكيف أن هذا الظلم يكون عاملاً من عوامل فناء الأمة وانهيارها؛ فالحجاج دائماً يفرض رأيه على الآخرين بقوة القهر، وليس بقوة المنطق والإقناع:

وصعد المنبر . . . فى يديه قوسه، وفوق وجهه لثام
وقال بالسهام والقناع، لا بالصوت والكلام:
«أنا ابن جلا وطلاع الثنايا» . . .
أنا هو السؤال والنبراس
أنا هو الفراس
ويل لمن يكون من فرائسى

وتكون النتيجة أن:

. . . زلزل المكان
واهتزت البلاد مثل شجرة
وسقط المسجد مثل ثمرة
وسقط الزمان

وفى قصيدة «مشتكاى ياخامس الخلفاء» [٢] للشاعر محمد أبو دومة، يصور الشاعر قوى البغى - ممثلة فى هذا الحجاج المتجبر - وقد تكشفت عن دجَّالين؛ فالحجاج حين يضع عمامته - رمز سلطانه المستبد - يهدر فى الناس بصيحته الرهيبة المشهورة «أنا ابن جلا»

أنا ابن جلا . . . ومرآتى بحار الدم.
وأعتابى جماجمكم، ونعلى يطمس الكلمات فوق الفم . . .

---

(١) ديوان: المسرح والمرايا ص ٨٧.
(٢) مجلة «المجلة». أبريل ١٩٧١. ص ٨٠.

أنا ابن جلا . . . وقد وليت ماوليت فالإذعان فـالإذعان، والإطراق فالإطراق . . .

أنا ابن جلا . . . أنا ابن جلا

- إلى أن شال منتفخاً عمامته رأينا تحتها أفاق -

ومع هذه الشخصيات استدعى الشاعر المعاصر شخصيات كانت أدوات للظلم ووسائل فى يده يخمد بها صوت الحق، كشخصية وحشىٍّ قاتل حمزة، وشمر بن ذى الجوشن قاتل الحسين، وغيرهم.

النوع الثالث:

ويندرج تحت هذا النوع كل الخلفاء والحكام العظماء الذين صنعوا مجد الدولة الإسلامية، وأرسوا دعائم الحق فيها . . والذين وسَّعوا رقعتها ونشروا ألويتها فى أرجاء الأرض، أمثال عمر بن الخطاب وعلى بن أبى طالب وعبدالرحمن الداخل، والمعتصم العباسى، وسيف الدولة الحمدانى، وغيرهم. كما يندرج تحته أيضاً كل القواد الكبار الذين قادوا جيوش الفتوح فى مشارق الأرض ومغاربها، وحققوا الانتصارات المجيدة، وقوضوا أعتى العروش فى عهدهم، من أمثال خالد ابن الوليد، وأبى عبيدة بن الجراح، وعقبة بن نافع، وطارق بن زياد، وصلاح الدين الأيوبى، وسواهم من أبطال تاريخنا الكبار.

وأكثر توظيف شعرائنا لهذه الشخصيات فى إطار المفارقة التصويرية لإبراز حدة التناقض بين ماضينا وحاضرنا؛ فالشاعر فاروق شوشة فى قصيدة «سيف الدولة»[1] يبرز - من خلال مقابلته بين ما يمثله سيف الدولة من انتصار ومجد وعزيمة متأججة للفتح وما يمثله واقعنا من ضعف وانكسار وتقاعس - مدى عمق هذه الهوة التى تفصل بين أمسنا ويومنا، واتساعها. حيث يدخل الشاعر حلب فى ركب سيف الدولة المنتصر: يغزو . . يطعن صدر الروم ويجمع أسلاب الهلكى والمذعورين منهم، ويتجول يوم النصر بيارق وفيالق، ونسورا شما، وميامين . .

(١) آداب مايو ١٩٦٧ ص ١٧.

ولكن أبناء سيف الدولة ـ الذين هم نحن ـ باعوه، ومرّغوا اسمه ـ وكل الأسماء الجليلة في تاريخهم ـ في الوحول، يوم تقاعسوا عن حمل ذلك السيف الفاتح الذي طالما حمله سيف الدولة:

ياسيف الدولة: أبناؤك ـ باللعار ـ

في سوق الهلكى باعوك

وعلى أسوارك في يافا ـ آه يا يافا ـ صلبوك

وعلى أرضك في عمان الثكلى داسوك

داسوا وجهك.. وجه أحبائك في حطين

ألقوا باسمك باسم بلادي في قلب الطين

وفي قصيدة «أوراق مطوية من مذكرات سيف الله المغمد» (١) للشاعر أحمد عنتر مصطفى، يستغل الشاعر شخصية القائد المسلم خالد بن الوليد لنفس الهدف، وهو إبراز المفارقة بين روح الجهاد المتوقدة التي كانت تضطرم بين أضلاع المجاهد القديم وروح الضعف والانكسار التي تسري في أوصال خلفه، والشاعر يبرز هذه المفارقة منذ عنوان القصيدة؛ فخالد الذي يتحدث عنه ليس «سيف الله المسلول» وإنما هو «سيف الله المغمد».. إنه ليس ذلك البطل المنتصر، الذي لم يهزم في حرب قط، وإنما هو خالد معاصر مهزوم، بلغت الهزيمة نخاعه، حتى إنه ليشرب نخب انتصار عدوه:

أواه يامخزوم

الشوك في الحلقوم

والقائد المهزوم

يشرب نخب الروم

---

(١) آداب نوفمبر ١٩٧٢ ص ٣٨.

ولكن خالدا ـ وإن حُمِّل وحده وزر هذه الهزيمة ـ ليس هو المسئول عنها وإنما هو ضحيتها وشهيدها، وإنما المسئول هو ذلك الواقع المهزوم المنهار الذى يحيط بخالد، والذى تحولت شعلة الجهاد التى كانت تتأجج بين جنبيه إلى روح تخنث وميوعة، فماذا يفعل خالد وحده وسط هذا الواقع الفاسد، وهو الذى تحمل وحده كل الجراح وكل الغصص:

وحين ترين رماحى بكف الصبايا

تحوك تطرز صوف التريكو بأمسية من أماسى الشتاء مع المدفأة

وتغدو سهامى مراود كحل أمام المرايا

وبين الجفون تقلبهن امرأة

فتستصرخين دمى العاصفا

وتنكسرين، وتنحسرين كأغنية فى الضمير تراخت ولما تجد عازفا

فلا تنكرى همتى..

فإن بظهرى بقايا رماحهم الواعدة

وظل سنابك خيلهم المرجأة

والأليم بعد ذلك أن يكون من يدين خالدا هو ذلك الواقع المنهار الذى تحولت فيه الرماح إلى إبر تطريز بين يدى فتياته، والسهام إلى مراود كحل. ويستغل الشاعر هنا ببراعة ملمحا تراثيا وهو سخرية أهل المدينة بالجيش العائد من مؤتة بقيادة خالد الذى رأى أن أفضل الأوضاع بالنسبة لهذا الجيش ـ الذى تولى قيادته بعد استشهاد زيد وجعفر وابن رواحة ـ أن يعود به سالماً إلى المدينة، فكان أهل المدينة يشيرون إلى الجيش العائد ويقولون «هاهم الفرار» ولكن الرسول عليه الصلاة والسلام كان يرد عليهم «بل الكرار بإذن الله»:

تلطمنى العيون فى قريش منذ عدت

ينكرنى شبابها الغريق فى الملاهى

وفى غشاوة الفخار والتباهى

وينظمون حول قصتى الأشعار

ويهتفون - كلما مررت بين رفقتى المشعئين - «هاهم الفرار»

أموت قبل الموت فى حروفهم مكفنا بالعار

وقد يجمع الشاعر فى القصيدة الواحدة بين أكثر من شخصية من شخصيات هذا النوع، لإبراز نوع من المفارقة الجماعية، بين الواقع التراثى لهذه الشخصيات وبين ما آل إليه أمرهم فى الحاضر.

ففى المقطع الأول من قصيدة «كراسة فلسطين» [1] الطويلة للشاعر الفلسطينى معين بسيسو، يصور الشاعر قضية فلسطين وقد تحولت إلى سيرك يصبح فيه أبطال تاريخنا الكبار عروضا بائسة يتسلى ببؤسها المشاهدون:

سيرك فلسطين سيفتتح الليلة.

هاتوا مربوطا بالأغلال «المعتصم» وهاتوا فى قفص «خالد»

هاتوا ملفوفاً فى النطع «المتنبى»، محمولاً فوق بيارقه «سيف الدولة»

سيرك فلسطين سيفتتح الليلة.

* * *

على أنه ينبغى الإشارة إلى أن محاولة التصنيف هذه، واستخلاص الدلالة العامة لنوعيات الشخصيات التاريخية فى شعرنا المعاصر ليست حاسمة، وإنما هى تهدف فحسب إلى تحديد ملامح الإطار العام لاستخدام الشخصيات التاريخية، وداخل هذا الإطار العام تحمل هذه الشخصيات دلالات بالغة الغنى والتنوع، لا يمكن حصرها وتصنيفها تصنيفاً دقيقاً، ولاشك أن فى هذا شاهداً على ما لهذه

(١) كراسة فلسطين. دار العودة. بيروت ١٩٦٩ ص ٩.

الشخصيات من طاقات تعبيرية غير محدودة. ولو أنه كان من الممكن تصنيف دلالات هذه الشخصيات وطرق استخدامها تصنيفا حاسما ونهائياً لقام ذلك دليلا على نمطية هذه الشخصيات، وعلى أن دلالاتها أصبحت دلالات ذهنية يمكن حصرها وتحديدها.

بل إننا لا نعدم أن نجد شخصيات تند عن حدود هذا الإطار العام الذى تم تحديده، فليست دلالات الشخصيات التراثية وأساليب استخدامها - لحسن الحظ - معادلة رياضية ذهنية يمكن صياغتها فى قوانين، مهما كان حظ هذه القوانين من التعميم.

ولو أخذنا شخصيات النوع الثالث نموذجا فإننا سنجد شخصية كشخصية «عبد الرحمن الداخل» - صقر قريش - قد استدعيت فى أكثر من قصيدة لا تهدف إلى إبراز تلك المفارقة التى شاع توظيف شخصيات هذا النوع لإبرازها.

وظف الشاعر أدونيس شخصية الداخل فى قصيدتين طويلتين هما «الصقر» و «تحولات الصقر» ليعبر من خلاله عن نزوع الفنان المعاصر إلى بناء عوالم جديدة، والقصيدتان على قدر كبير من العمق والتعقيد، حيث يضفى الشاعر على شخصية الداخل أبعاداً حضارية، وفنية، وسياسية، وعلى الرغم من أنه استخدم الكثير من الملامح التراثية لشخصية الداخل - حتى إنه ليستخدم مقاطع كاملة من شعره - فإنه أضفى على هذه الشخصية ملامح شديدة المعاصرة، وشديدة الغرابة فى الكثير من الأحيان.

ففى قصيدة «الصقر» (١) يظل الملمح الواضح لشخصية الصقر نزوعه الجامح إلى بناء عالمه الجديد المتفرد الشامخ، رغم غربته ويأسه وتمزقه:

والصقر فى متاهه.. فى يأسه الخلاق
يبنى على الذروة فى نهاية الأعماق
أندلس الأعماق

(١) الآثار الكاملة لادونيس. المجلد الثانى. دار العودة. بيروت ١٩٧١ ص ٢٥.

وتبقى ملامحه فيما وراء ذلك غامضة وغريبة فهو مثلا «فى فضاء الجنادب تحت الغيوم الجريحة. حجر ميت الجناح» وهو «الساكن فى طوقك ياحمامة. فى سربك الراحل ياخطاف .... الواضع كالعراف. رؤياه كالعلامة» إلى آخر هذه الملامح السيريالية الغريبة التى ولع أدونيس بإضفائها على أبطاله، وتستمر هذه الملامح خلال قصيدة «تحولات الصقر»، فيضفى على الصقر صفات خارقة، ويمنحه القدرة على تغيير الأشياء وإعادة تكوينها؛ فهو - كما يقول فى «فصل الصعود إلى أبراج الموت» [1] من هذه القصيدة - «يعرف أن يجرى مثل الماء فى رئة الصحراء». كما يعرف أن «يغيّر العصور. أن يمزج العصور بالعصور».

وقد وظف الشاعر الفلسطينى سميح القاسم نفس شخصية الداخل فى قصيدتين قصيرتين تحملان كلتاهما اسم «صقر قريش» يعبر فى الأولى - من خلال غربة الداخل عن أرضه - عن غربة الإنسان الفلسطينى وتمزقه عبر المنافى، وأنه يحمل مأساته معه أنَّى ذهب، وهو فى النهاية مهما حقق من حياة رغيدة فى الخارج لا يرضى بأرضه بدلا، فنفسه التى «تخفّ بنكبة النكبات من قطر إلى قطر» - كما يقول - «ينازعها - وإن شيدت ملك الله فى الغربة - ... حنين السَّفْر للأوبة» [2].

وفى القصيدة الثانية [3] يستغل القاسم أحد أحداث حياة الداخل، وهو قتل العباسيين لأخيه الصغير الذى كان يسبح معه فى الفرات هارباً فأعطوهما الأمان إن هما عادا، فأغتر الصغير بالأمان ورجع فقطعوا رأسه على مرأى من أخيه، فيعبر من خلاله عن محاولة أمته تصفية قضيته بينما هو أعزل، عاجز، ويؤكد الفكرة التى طرحها فى القصيدة الأولى، وهى أنه لن يبيع قضيته - التى يرمز إليها فى القصيدة بزوجته - بأية حياة رغيدة فى الخارج:

(١) السابق ص ٥٩.
(٢) ديوان: دمى على كفى. دار العودة (بدون تاريخ) ص ٣٨.
(٣) ديوان: الموت الكبير. دار الآداب. بيروت ١٩٧٢ ص ٢٥٨.

أقسمتْ أمتى أنها منحتنى الأمان

أقمست أمتى . . ثم كان

أنها قتلت زوجتى، وأنا أعبر النهر . . لاسيف . . لاحول . . لاصولجان

خبّرى يا رفوف الرؤى القانية

خبّرى أمتى . . أمتى الخاطية

أننى لم أبع زوجتى، لم أبعها بأندلس ثانية .

وهكذا تعددت دلالات شخصية الداخل، وظلت هذه الدلالات بعيداً عن محاولة إثارة أى إحساس بالمفارقة بين الماضى والحاضر، فالدلالات التى عبر عنها الشاعران من خلال شخصية الداخل؛ مطردة مع الدلالة التراثية للداخل حسب تأولهما لها .

ولكن هذا فى النهاية لا يتعارض مع قدرة التصنيف السابق على أن يستوعب - كإطار عام - الاتجاهات الأساسية لاستخدام الشخصيات التاريخية .

الشخصية التاريخية العامة:

أحياناً لا يستعير الشاعر شخصية تاريخية واقعية، وإنما يستعير شخصية عامة، أو ما يمكن تسميته بالأنموذج التاريخى، كشخصية الخليفة مثلا، أو شخصية الجلاد . . أوغيرهما من الشخصيات التى ارتبطت فى تراثنا التاريخى بقيم ودلالات معينة، والتى شاع استخدام شعرائنا لها لإثارة هذه الدلالات والقيم.

ومن النماذج الناجحة التى وظفت شخصية عامة، أو نموذجا تاريخياً قصيدة «خارجى قبل الأوان» للشاعر السورى ممدوح عدوان (١)، وفيها يستعير الشاعر نموذج الخارجى - وهو شخصية تاريخية عامة - ليعبر من خلاله عن خروجه على بعض القوى التى كان يدين لها بالولاء من قبل، بعد أن تخلت عن النضال فى سبيل القيم الجليلة التى جعلت الشاعر وجيله ينضوون تحت لوائها، ويبذلون أنضر سنى عمرهم حماية لها.

---

(١) مجلة «مواقف البيروتية». العدد الخامس. تموز - آب ١٩٦٩ ص ١٠٥، ١٠٦.

وقد وفق الشاعر فى تبنيه لنموذج الخارجى ليعبر من خلاله عن هذه التجربة الخصبة؛ فالخارجى هو ذلك الإنسان الذى أخلص الولاء لعلى بن أبى طالب، وحارب تحت رايته كل القوى التى كانت تنازعه الحق فى الخلافة، لا يدفعه إلى ذلك سوى اقتناعه بما يمثله علىٌّ من قيم ومبادئ، حتى إذا ما مال على إلى مسالمة هذه القوى الخارجة عليه أحس الخارجى بأنه قد تخلى مختاراً عن القيم التى كانت توجب عليه حق الولاء له، فخرج على علىٌّ وعلى أعدائه معاً.

والخارجى فى القصيدة هو الشاعر وجيله كله الذى منح أنضر سنوات حياته للقوى التى كانت تمثل فى وقت من الأوقات قيمة ثورية حقيقية فى وجودنا العربى، ثم خاب أمل الشاعر وجيله فى هذه القوى بعد أن فتر حماسها للقيم الثورية التى كانت تمثلها إلى حد التنكر لها، بل إلى حد مطاردة أولئك الذين يتبنونها ويناضلون فى سبيلها، وكانت هذه القوى تبرر تقاعسها بمبررات منطقية جبانة، لا تقنع هذا الشباب الثائر الذى خرج عليها وأعلن فى وجهها العصيان. بينما يمثل علىّ فى القصيدة هذه القوى التى كان الشاعر وجيله يلتفون حولها، ثم خاب أملهم فيها فخرجوا عليها.

يقول الشاعر على لسان الخارجى فى مطلع القصيدة مصورا مدى عمق ما كان يدين به من ولاء لعلىٌّ، ولما كان يمثله على من قيم وضاءة، هذا الولاء النقى الخالص الذى لم يكن يشوبه أى غرض، ومدى ما كان يبذله من تضحيات فى سبيل نصرة هذه القيم التى كان يمثلها علىّ:

أنا من جند على

فارس لم يرهب الموت، ولم يحفل بمغنم

معه فى أحُد قاتلت وحدى، وبكفىَّ رددت السيف عن صدر النبى

وليصور مدى صرامته فى وضع الحق فى نصابه مهما كان ثمن ذلك فادحا ورهيباً، استغل موقف الثوار من عثمان، وموقف أتباع علىّ من الزبير بن العوام حين خرج عليه مع عائشة، وكلاهما صحابى جليل، ولكن الثوار لم يتورعوا عن قتلهما حين خيل إليهم أنهما حادا عن الحق.

ولكى أثْأر من أجل أبى ذرٍّ أنا كنت على عثمان سيفا من حصار

ولكى لا يخلط القـوم وينســوا ما ترددت بأن أقطع رأس ابن العــوام رغم علمى أن من يقتله يغشى جهنم.

ثم يصور الشاعر مدى ما كان يمثله علىٌّ من ثورية ونضالية: «حينما أمتشقُ السيف ينادى سيفك الـدرب إلى الله تقدم. أتقدم». ولكن ثورية علىٍّ لا تلبث أن تفتر وتظهـر بوادر فتورها فى لون من التردد الهيـاب، الذى يحاول أن يغل الثورية النضـالية بأغـلال من التبـرير المنطقى وحـساب العـواقب الذى يتنافى مع الثـورية ويفرغها من مضمونها:

مرة كنت بوسط المعمعة

حينما نادى علىّ:

«كل باب تتوخاه إلى الجنة قد يودى إلى نار جهنم

إن سر الدين باق . . فتعلم

كيف تبقى عنده الآن وتسلم»

ومن هنا بدأت الفجوة بين على والخارجى، بين هذه القوى التى يمثلها على وتلك التى يمثلها الخارجى، وبدأت نتـائج هذا التقاعس تظهر؛ هزائم واندحارات وانهيار لكل الآمال الرائعة التى كان يحلم بها الجيل، وتفسخ عام يدب فى أوصال الأمة، بحيث أصبـحت تمارس نوعا من التعبد الجامـد لهذه القوى التى ارتدت عن ثوريتها وأصبحت رمزا للجمود والتقاعس:

وإذا الحلم الذى جاهدت حتى أصنعه

بين كفّى تحطم

وخيول الروم تغزونى بدارى، وعلىٌّ قابع فى الصومعة

وإذا فتيتنا بين المجالس

تركوا السيف ليغشوا حلقات الذكر والتسبيح حوله.

وكان وفاء الشاعر الخارجى - وجيله - لهذه القوى من العمق بحيث لم يشأ أن يخلع ربقة الولاء لها قبل أن يدخل معها فى حوار ثورى - حاول كل الجيل مخلصا أن يشارك فيه - ولكن الانهيار كان قد دب فى أوصال هذه القوى حتى النخاع، فحاولت فى البداية أن تبرر تقاعسها بمبررات انهزامية جبانة، حتى إذا ما علت نبرة الحوار، وأحست هذه القوى أنها قد أصبحت محاصرة بهذه الأصوات الثائرة النقية لم تجد بدا من أن تترك عليهم زبانيتها وأجهزة القمع لديها لتسكتها بالعنف، عندئذ فقط انضوى الشاعر تحت لواء الخوارج، ومنحهم سيفه.

والشاعر يجسد هذا الحوار الذى دار بين هذه القوى المرتدة وبين أولئك الذين ظلوا على عقيدتهم الثورية، ويستقطب أبعاد هذا الحوار فى أبيات قليلة عميقة الدلالة، تفيض بإشعاعات إيحائية بالغة الرحابة:

حينما صحت بهم: «لا تُبْدلوا بالحرب أخبار الحروب»
قيل لى: «إن لم تجد ماءً تيمم»
قلت: «مولاى تطلع نحوهم» ... لم يتكلم
قلت: «مولاى.. أما قلت لنا إن الجهاد ....»
قطع الحاجب بالسيف النداء
وعلىٌّ صامت لايتكلم
حمل الحاجب صوتى فى إناء
وعلىٌّ صامت لا يتكلم
ولذا أعطيت سيفى لابن ملجم

وابن ملجم هو الخارجى الذى قتل عليا كرم الله وجهه.

ولقد افتتن شعراؤنا الشباب بنموذج الخارجى، لأنه واحد من النماذج التى تمثل وجه الثورة الخالصة، المبرأة من الغرض ... وجه الثورة التى تضحى بأعز ما لديها فى سبيل الاحتفاظ بنقائها الثورى واستمراريتها.

ومن الشخصيات التاريخية الاعتبارية شخصية «الخليفة» أو «السلطان» أو «الملك» أو «الأمير»، وهى كلها وجوه تراثيه متعددة لشخصية واحدة هى شخصية الحاكم أو رمز السلطة، وشعراؤنا المعاصرون يوظفون هذه الشخصية غالباً رمزا للسلطة القاهرة المنحرفة التى لا يجد الأمنَ فى ظلالها سوى المنحرفين الانتهازيين والساقطين، أما الشرفاء وأصحاب الرأى فإنه لا ينتظرهم فى ظلال هذه السلطة سوى مصير واحد هو «الموت».

فى قصيدة «مقامة إلى بديع الزمان» (١) لمعين بسيسو يصور الشاعر السلطان إنساناً ساقطاً يرتكب الموبقات، ويجد فى بلاطه من المنافقين من يبرر له ما يرتكب، الشاعر يستخدم قالب المقامة حيث يروى أنه حدثه «.. ورّاق فى الكوفة، عن خمّار فى البصرة، عن قاض فى بغداد، عن سائس خيل السلطان، عن جارية عن أحد الخصيان، عن قمر الدولة، حدثنى، قال:»

وسلسة الرواة فى حد ذاتها صورة عميقة الإيحاء لما يسود بلاط السلطان وحاشيته من فساد، وملخص الرواية التى يرويها أن السلطان استفتى مفتيه «وأواء النطاح» فى أنه ذهب فى المساء ليطرق غرفة إحدى جواريه فضل الطريق ودخل غرفة أحد الغلمان، ولم يكتشف ذلك إلا فى الصباح. فكانت فتوى وأواء، بعد أن «.. تنحنح،بسمل، حوقل وأواء النطاح، وصاح: ليس على مولانا السلطان جناح. فالقسمة غلبت، والعبرة فى النية.. لا أين تسير القدمان». بل إنه يحمِّل الجارية وزر جريمة السلطان «فلو وضعت فى باب المخدع مصباح، ما ضلت قدما مولانا. والله تعالى أعلم والسلطان. وخازن بيت المال».

ويستخدم البياتى شخصية الخليفة فى نفس الدلالة فى أكثر من قصيدة، فبلاطه دائماً مباءة يتجمع فيها المنافقون والانتهازيون والساقطون، ففى قصيدة «موت المتنبى» (٢) يصور الشاعر ضائعاً فى عالم لا يحكم فيه سوى «العبيد

(١) ديوان: «الأشجار تموت واقفة». ط١. دار الآداب. بيروت ١٩٦٦ ص ٨٧.

(٢) ديوان: «النار والكلمات». دار الكاتب العربى. بيروت ١٩٦٤ ص ١٥٥.

والإماء، ومـاسحو أحـذية الخليفـة السكران»، ويجد الشـاعر نفسـه مرغـما على السقـوط إلى العيش فى كنف هذا «الخليفـة الأبله» أو الموت، فسفينتـه «تشيخ فى مرفئها تجوع، تزنى على رصيفهم، تستعطف الخليفة الأبله، تستجدى، تهز بطنها، ترقص فـوق لهب الشـموع». والملوك هم دائمـاً مـصدر كل الشـرور «أرانب هم الملوك، حجر السقوط، رؤيا عصرنا الشنيعة».

والخليفة أو السلطان أو الأمير يحمل دائما فى شعر البياتى هذه الدلالة، فهو منحرف يرتكب الموبقات، ومستبد يفتك بكل صوت شريف يرتفع بكلمة شريفة.

وفى قصيدة «فاطمة برناوى» [1] لحميد سعيد يستـعمل الشاعر الخليفة رمزاً للجبن وانعدام الرجولة فى مقابل الشجاعة والنضال اللذين ترمز إليهما فاطمة التى يخاطبها.

وصوتك الجرىء مرَّ خلف مهمه التعثر
وجهاً أقاحياً تعلقت على أقداره السنين
وهرب الخليفة العنين.

(١) آداب يونيو ١٩٦٨ ص ١٧.

رابعا: الموروث الأدبى

من الطبيعى أن يكون الموروث الأدبى هو أثر المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين، ومن الطبيعى أيضاً أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هى الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هى التى عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هى ضمير عصرها وصوته، الأمر الذى أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر فى كل عصر.

فلا غرابة إذن أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعاً فى شعرنا المعاصر، وفى ذات الوقت من أكثرها طواعية للشاعر المعاصر وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة.

على أنه من الملحوظ أن الشخصيات التى حظيت بالقدر الأعظم من اهتمام شعرائنا المعاصرين هى تلك التى ارتبطت بقضايا معينة، وأصبحت فى التراث رمزاً لتلك القضايا وعناوين عليها، سواء كانت تلك القضايا سياسية أو اجتماعية أو فكرية، أو حضارية، أو عاطفية، أو فنية. ولقد كان الشعراء يتأولون بعض جوانب حياة الشخصية التراثية لتصلح عنواناً على القضية التى يريدون أن يحملوها عليها.

أما الشخصيات التى تمثل قضية سياسية فأشهرها وأكثرها ذيوعاً فى شعرنا شخصية أبى الطيب المتنبى، وقد بلغ من افتتان شعرائنا بهذه الشخصية أن واحداً من هؤلاء الشعراء كتب ديواناً كاملاً محوره شخصية المتنبى، وهو الشاعر خليل الخورى الذى كتب ديوانا سماه «رسائل إلى أبى الطيب» ضمنه ثلاث عشرة رسالة موجهة كلها إلى أبى الطيب المتنبى.

وعلى الرغم من غنى شخصية المتنبى بالدلالات وتعدد أبعادها، فإن البعد السياسى بالذات من بين أبعاد شخصية المتنبى كان أكثرها اجتذابا لشعرائنا الذين حاولوا أن يعبروا من خلاله عن كثير من الجوانب السياسية فى تجربة الشاعر المعاصر. وقد استغل هؤلاء الشعراء موقف المتنبى من كافور وحمّلوه الكثير من الدلالات السياسية.

فالشاعر أمل دنقل فى «من مذكرات المتنبى فى مصر»[1] يعرى من خلال توظيفه لهذا الموقف حقيقة بعض القوى الضعيفة المهزومة، التى تحاول أن تغطى ضعفها أمام العدو بممارسة السلطان على رعاياها فى الداخل، وإخفاقها فى صنع أمجاد حقيقية بكفاحها وصمودها باختلاق أمجاد دعائية زائفة على ألسنة الشعراء.

يقول على لسان المتنبى:

أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسودَّ، والرجولة المسلوبة
أبكى على العروبة
يومئ، يستنشدنى أنشده عن سيفه الشجاع
وسيفه فى غمده يأكله الصدأ
وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ
أسير مثقل الخطى فى ردهات القصر
أبصر أهل مصر
ينتظرونه ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع

بينما يستغل الشاعر عبد الوهاب البياتى الموقف ذاته فى قصيدة «موت المتنبى»[2] ليصور من خلاله الضغوط التى تمارسها السلطة على صاحب الكلمة المعاصر ليصبح بوقاً فى جوقتها؛ يهلل لانكساراتها، ويمجد سقوطها ويتغنى به، وإحساسه بالسقوط والانحدار وهو يمارس هذا الدور الكريه، وتمزقه الأليم بين خضوعه لهذا الدور وبين ما يفرض عليه من عذابات باهظة إذا هو رفضه، ثم يقينه الذى لا يهتز بأن صوته الناصع سينتصر فى النهاية:

سفينة الضباب ياطفولتى، تطفو على بحر من الدموع
تشيخ فى مرفئها .. تجوع

---

(١) ديوان: البكاء بين يدى زرقاء اليمامة. ص ١٢١.
(٢) ديوان «النار والكلمات». دار الكاتب العربى. بيروت ١٩٦٤ ص ١٥٥.

تزنى على رصيفهم، تستعطف الخليفة، الأبله، تستجدى، تهز
بطنها، ترقص فوق لهب الشموع

سفينتى شائخة القلوع

لكنها والبحر فى انتظارها تهم بالرجوع

ومن الشعراء الذين ارتبطوا بقضايا سياسية فى رؤيا شعرائنا المعاصرين الشاعر العباسى الضرير صالح بن عبد القدوس، الذى اتهم بالزندقة فى عهد المهدى فضربه بيده بالسيف شطره إلى نصفين. وعلى الرغم من أن قضية صالح قضية فكرية أساساً، فإن شعراءنا أوّلوها تأويلا سياسيا وحملوها دلالات سياسية، حيث استخدموها فى التعبير عن تلك القضية التى افتتنوا جميعاً بالتعبير عنها، وهى قضية موقف الشاعر - أو صاحب الكلمة والرأى عموماً - من السلطة الغاشمة، فهذه القضية حاول شعراؤنا المعاصرون أن يسقطوها على كل شخصية تراثية اتخذت موقفا من سلطة عصرها، أو اتخذت السلطة موقفاً منها، ومَنْ فى اعتبار شاعرنا المعاصر أجدر من شاعر قتلته السلطة - مهما كان مبرر قتله - بحمل هذه الدلالة؟!

وهكذا أصبح صالح رمزًا لصاحب الكلمة الذى يدفع حياته ثمنا لأن تظل كلمته ناصعة نقية لا تنافق ولا تتلون؛ فالشاعر نبيل ياسين فى «تراويح إلى صالح ابن عبد القدوس» (1) يرىَ أن صالحا قد ضحى برأسه حفاظاً على شرف كلمته، وأن رأسه المقطوع قد أصبح مظاهرة تطوف فيها الرءوس:

ينشطر الرأس على السيف إلى شطرين

فيخمد العالم فى قرارة العينين..........

يا أيها المهدى، مهما تشطر الرأس، فلا ينقسم الرأس إلى وجهين..

ياصالح الزنديق، رأسك فى الغروب قد استحال إلى مسيرة

طوافة فيها الجماجم والرءوس وكل غانية أسيرة

أما الشاعر عادل البياتى فى «مأساة صالح بن عبد الله القدوس» (2) فيعتبر

(1) ديوان: البكاء على مسلّة الأحزان. مطبعة دار الساعة. بغداد ١٩٧٠ ص ٣١.
(2) ديوان: ظل الفارس النحاس. وزارة الإعلام. بغداد ١٩٧١ ص ٩٧.

صالحاً رمزاً لقوى الحق التى لا تملك إلا صوتها الرقيق، فى مقابل قوى القهر التى تملك كل شىء:

وأنت أعمى ليس فى الحسبان
أمرك، لكن احذر السلطان
فهو كبير يملأ الزمان والمكان . . . . .
رأس المغنى قطعت، وقطع اللسان

أما الشعراء الذين كانوا يمثلون قضايا اجتماعية - وإن كان لها فى نفس الوقت بعض الأبعاد السياسية - فأبرز من اجتذب شعراءنا منهم عنترةُ العبسى الشاعر والفارس العبد، الذى كانت حريته هى قضيته الأولى، وهمه الأساسى الذى فتن شعراءنا فحاولوا أن يعبروا من خلاله عن بعض القضايا الاجتماعية ذات البعد السياسى، كما فعل أمل دنقل مثلاً فى قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» حين عبر به عن الشعب المستغَلّ الذى لا يملك من أمر نفسه شيئاً، ويتحمل وحده كل عبء مأساة وطنه.

وبمضمون قريب من هذا وظفه الشاعر شاذل طاقة فى قصيدة «العبد عنترة»[1]، حيث يعبر من خلاله عن الإنسان المستعبد، الذى يحب أرضه ولكنه لا يملك لها شيئاً ما دام فى القيد، وإن كان حبه للأرض يمثل غُلاًّ آخر له لا يملك منه فكاكاً:

القيد يحز يدى
يا عبل وحبك غل لى
ويلى إن كان غدى
كالأمس فسيفى مثلوم النصل

وهناك شاعر آخر ارتبط بقضية اجتماعية وهو «عروة بن الورد» الشاعر

(١) ديوان: الأعور الدجال والغرباء. مكتبة الحياة. بيروت ١٩٦٩ ص ٤٧.

الفارس الصعلوك الجواد، الذى «كان يلقب بعروة الصعاليك لجمعه إياهم، وقيامه بأمرهم» وقد قال عنه الوليد بن عبد الملك «من زعم أن حاتماً أسمح الناس فقد ظلم عروة بن الورد» (١) وقد أصبح عروة فى اعتبار شعرائنا رمزاً للمصلح الاجتماعى الثائر :

عجيب أنت يا عروة

إباؤك ناصع النخوة

هزمت الليل لم تخش احتكاراته

ولم تأبه بظلماته (٢)

والشاعر حيدر الكعبى فى «القول بعروة الصعاليك» (٣) يدافع عن عروة رمز أولئك الذين يلجئون إلى القوة فى استخلاص حقوق الفقراء، فى وجه أولئك الذين يتهمونه بالجريمة، لأنهم ينفسون عليه تفرده وتميزه:

أنت ياعروة الذؤبان عظيم وعادل

غير أن التفرد فى البحث عن كنز هارون ياسيدى لطخة فى جبين المقاتل.

أما الشعراء الذين عبروا عن قضية فكرية، فيأتى على رأسهم شيخ المعرة الضرير، الذى اعتزل الحياة وفسادها وقبع رهين محبسيه ـ العمى ولزوم البيت ـ وقد يبدو للوهلة الأولى أن هذا موقف سلبى من المعرى لا يصلح لأن يعبر من خلاله شاعر معاصر عن قيمة إيجابية، ولكن شعراءنا استطاعوا رغم هذا أن يضفوا على هذا الموقف دلالات إيجابية عميقة، وأن يعبروا من خلاله عن كل رفض موضوعى لما يسود الحياة من فساد وشرور ومظالم.

وقد كان أبرع من عبر عن هذا الموقف الإيجابى الرافض الشاعر عبد الوهاب البياتى فى قصيدته «محنة أبى العلاء»(٤) وقد حمل الشاعر شخصية أبى العلاء فى

(١) انظر: الأغانى جـ ٣ ص ٧٣ وما بعدها.
(٢) سالم الخبار: قصيدة «عروة» آداب ديسمبر ١٩٦٧ ص ٣٩.
(٣) مجلة الأقلام. السنة التاسعة: العدد ٥ ص ٧٢.
(٤) ديوان: سفر الفقر والثورة. دار الآداب. بيروت ١٩٦٥ ص ٤٢.

هذه القصيدة دلالات كثيرة، ولكنها ترتد كلها إلى قـضية اعتزاله للحياة رفضا لها، وبرما بما من فساد وانحلال وعفن.

وفى قصيدة «أبو العلاء»[١] يرى الشاعر فاروق شوشة فى اعتزال أبى العلاء لونًا من الانفتـاح الشامل على الحـياة وأسرارها فى مـقابل انغلاقنا نحن وقـصور أبصارنا، ويولد من هذه المقابلة نوعا من المفارقة التصويرية، حيث يستطيع الضرير ببـصيـرته أن يعانق سـر الحيـاة، حين «تسـاقط الأوهام والخوف، ويصـبح الموت صدى، وتصبح الحياة حزمة من الظلال» بينما يضل المبصرون ويتيهون ويتمنون لو استطاعوا أن يصلوا إلى صفاء عالم «المحبسين» بما فيه من ضياء البصيرة:

هل آن للإنسان أن يجاوز الآلام

مهاجرا من عالم الملال والسآمة

إلى صفاء المحبسين

وعالم النقاء والكرامة؟!

أما الشـعراء الذين عبـروا عن قضيـة حضارية، فـقد كانوا للأسف شـعراء شعوبيين مـن أمثال مـهيار الـديلمى وبشـار بن برد، وقـد حـاول بعـض شـعرائنـا - كأدونيس - أن يضفوا على شعوبية هؤلاء دلالة حضارية بأن يجعلوا منها نوعًا من الرفض لواقعهم الحضارى، والبحث عن وجود حضارى أكثر غنى واكتمالا، ومن ثم فقـد جعل أدونيس من مهيـار عنوانًا على مرحلة من مراحل تطوره الشـعرى، وأطلق اسـمه على ديوان من أهم دواوينه وهو «أغـانى مهـيار الدمشـقى»، وهو يستعير لسان مهيار - أو يمنح مهيار لسانه - ليعبر من خلاله عن بحثه عن واقع آخر؛ يقول فى نشيد «القديس البربرى» من قصيدة «فارس الكلمات الغريبة»[٢].

ذاك مهيار .. قديسك البربرى

يا بلادى الرؤى والحنين

(١) آداب أغسطس ١٩٧١ ص ٢٦.

(٢) ديوان: أغانى مهيار الدمشقى. ص: ١٣.

حامل جبهتى . . لابس شفتى

ضد هذا الزمان الصغير على التائهين

وهو لا ينى يضفى على شخصية مهيار ملامح عصرية لها طابعها الحضارى تجعله قادرًا على تغير الواقع وتحويل الأشياء.

أما بشار ـ وهو بدوره شاعر شعوبى ـ فإن تمثيله لقضية حضارية لم يكن فى وضوح تمثيل شخصية مهيار لهذه القضية، حيث اختلطت فى شخصيته الملامح الحضارية بالملامح السياسية بالملامح الفنية، فنراه فى قصيدة «مرثية بشار» لأدونيس[1] يمثل مزيجًا من كل الملامح:

فهو هنا . . هناك . . مايزال

يهدر فى الشوارع الصماء

يهدر فى أغوارنا الخرساء

يهدر كالزلزال

وهوهنا . . هناك . . مايزال

أعمى بلا أرض ولا مدينة

يبحث عن لؤلؤة زرقاء

تحفظها أشعاره الأمينة

للسنة العجفاء

.وهو فى قصيدة «مرثية بشار»[2] لنبيل ياسين يحمل تقريبًا نفس الدلالات.

أما الشعراء الذين ارتبطوا بقضية عاطفية فهم أقل شيوعًا فى شعرنا، وحتى الشخصيات التى تستخدم من هذا النوع يحاول الشعراء أن يضفوا على البعد العاطفى فى حياتهم دلالات أخرى غير عاطفية.

(١) السابق. ص ٢٣٧.
(٢) ديوان: البكاء على مسلة الأحزان. ص ٧٣.

ففى قصيدة: «رحلة فى مملكة خرافية»[1] للشاعر كامل أيوب يعبر الشاعر عن طريق الاستيحاء العكسى لشخصيتى قيس وليلى عن ضياع القيم العاطفية النبيلة فى هذه الحياة وطغيان الجانب المادى عليها، حيث يجد الشاعر فى شارع الحب فى تلك المدينة الخرافية ليلى العامرية:

تحمل طفلين بحجرها، وهى تمد وجبة العشاء
لاصقة بزوجها التاجر.
وحين تخبو النار تحت الشاى آخر المساء
تلقمها شعر حبيبها الشاعر
وهى تغنى غنوة بلهاء سوقية

ومن الشخصيات التى ارتبطت بقضايا عاطفية شخصية «ديك الجن الحمصى» عبد السلام بن رغبان، وقد ارتبطت حياته بمأساة عاطفية حيث أحب فتاة نصرانية وتزوجها بعد أن أسلمت، وكان شديد الغيرة عليها، وقد دفعته غيرته عليها فى النهاية إلى قتلها مع غلام له اتهمها بعض الوشاة عنده فيه، وبعد قتلهما أحرقهما، وصنع من رمادهما كأسين كان يشرب فيهما الخمر حزنًا عليهما[2].

ومهما كان من افتعال وخيال فى هذه الرواية فإنها قد ألهبت خيال شعرائنا وجعلتهم يستعيرون شخصية ديك الجن ويسقطون عليها أبعادًا من تجاربهم المعاصرة.

فعبد الوهاب البياتى فى قصيدة «ديك الجن»[3] جعل ديك الجن إطارًا لتجربة متعددة الأبعاد، فأسقط عليه بعض الدلالات المعاصرة حيث جعل ديك الجن ـ بعد فشله فى الحب ـ رمزًا للشاعر المهزوم الذى يحارب الفساد والسقوط فى عصره بأسلحته المفلولة:

---

(١) آداب اغسطس ١٩٦٨ ص ٢٤.
(٢) انظر مقدمة د. احمد مطلوب وعبد الله الجبورى لديوان ديك الجن بتحقيقهما. دار الثقافة بيروت ١٩٦٤ ص٨ وما بعدها.
(٣) ديوان: الموت فى الحياة. دار الأداب. بيروت ١٩٦٨ ص ٥٦.

رأيت ديك الجن فى القاع بلا أجفان
على جواد عصره المهزوم
يقاتل الأقزام
من شارع لبيت
على جواد الموت

كما أسقط عليها أيضا بعض الأبعاد النفسية لتجربة الشاعر الحديث، كإحساسه بالغربة والضياع فى هذا العالم، حيث يرى «ديك الجن من فردوسه مطرود . . . ملطخا بالحبر والغبار، تنبحه الأصفار، وحاجب الخليفة».

أما الشاعر نزار قبانى فيحمل شخصية ديك الجن فى قصيدته «ديك الجن الدمشقى»[1] دلالات عاطفية ذات طابع جنسى، حيث يعبر من خلاله عن عجزه عن قطع علاقته بالمرأة رغم كراهيته واحتقاره لها، ورغم محاولته الخلاص عن طريق الجنس، ولكنه لم يكن يزداد بها إلا تعلقًا وارتباطا، ويكتشف أنه فى الوقت الذى كان يتصور فيه أنه يقتلها عن طريق الجنس لم يكن يقتل إلا نفسه، والشاعر يوحى لنا منذ البداية أنه هو ديك الجن فى القصيدة حيث يسميها «ديك الجن الدمشقى» فمعروف أن ديك الجن حمصى، أما الدمشقى فهو الشاعر ذاته. يقول نزار:

إنى قتلتك واسترحت | ياأرخص امرأة عرفت
أغمدت فى نهديك سكيـ | نى، وفى دمك اغتسلت
وطعنت حبك فى الوريـ | د طعنته حتى شبعت
ولفافتى بفمى . . فلا انـ | فعل الدخان ولا انفعلت
لا تستغيثى، وانزفى | فوق الوساد كما نزفت
نفذت فيك جريمتى | ومسحت سكينى ونمت

(١) ديوان: «الرسم بالكلمات» ط٢. مطبوعات نزار قبانى. بيروت ١٩٦٧ ص ١٥٧.

ويحمل الشاعر جثة المرأة طى أعماقه ولا يجد لها قبراً، وكلما حاول الهرب منها يجد أنه لايهرب إلا إليها، وفى النهاية يكتشف أنه لم يقتلها، وإنما قتل نفسه.

والدلالة الجنسية للقتل واضحة هنا، فهو ليس قتلا حقيقيًا، ولنلاحظ الدلالات الجنسية لكلمات «أغمدت» و «نهديك» و «سكينى» و«فى دمك اغتسلت» و «طعنت» و «لفافتى بفمى» و «النزيف» و «مسحت سكينى ونمت» فهى كلها ألفاظ وعبارات ذات إيحاء جنسى واضح.

وهناك شخصية أخرى تراثية ارتبطت بقضية عاطفية وهى شخصية «الخنساء» التى ارتبط اسمها بعاطفة التفجع والحزن فى تراثنا الشعرى، وأصبحت علمًا على الرثاء، بعد أن وقفت جل شعرها على رثاء أخيها صخر.

وقد استغل الشعراء شخصية الخنساء للتعبير عن الجانب الباكى الحزين فى تجربتهم، وكانوا فى الغالب يضفون عليها دلالات سياسية؛ فالخنساء فى رؤياهم ترمز للأمة العربية التى تتكاتف عليها المحن، وتتوالى الأحزان، وتفقد أغلى زهراتها.

يقول شاذل طاقة فى قصيدة «الخنساء . . الثاكلة الغريبة»(1):

ألف صخر قضى . . . ألف ألف، ففى كل شبر من الأرض قبر
جديد
والملايين من أمتى بين مستضعف أو شريد
أو شهيد

وفى قصيدة «أحزان الخنساء»(2) يدين الشاعر ممدوح عدوان على لسان الخنساء طقوس الحزن العاجز الزائف الذى تمارسه أمتنا العربية على شهدائها وأبطالها دون أن تحاول أن تنصرهم، أو تحميهم، ويصبح صخر فى القصيدة رمزًا لكل شهيد؛ فهو الحسين، وهو أبو ذر،وهو الشهيد الفلسطينى المعاصر، وهو كل شهيد عربى:

(1) ديوان: الأعور الدجال والغرباد ص ٤٩.
(2) ديوان: الظل الأخضر. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٦٧ ص ١٥.

تبح حناجر الندَّاب من ندم بعاشوراء

يهـيم النهر كـالمجنون، والتمـساح يسكب فـيه أدمـعه، ويملأ جـوفه المسعور بالحمأ

ولكن القتيل بكربلاء يموت وسط النهر من ظمأ

ومن الشعراء الذين ارتبط اسمهم بقضية فنية، الشاعر «أبونواس» الذى رأى الشعراء فى رفضه الوقوف على الأطلال فى شعـره واستبدال الحديث عن الخمر به دعوة إلـى ربط الشعـر بعصـره وتعبـيره عن ضـميـر هذا العصـر، وبهذا التـأويل لشخـصية أبى نواس اسـتخدم شعـراؤنا شخصـيته؛ فالشـاعر أدونيس فى قصـيدة «مرثية أبى نواس»[1] يعبـر من خلال رثائه لأبى نواس عن إحـساسـه هو الخاص بالغربة وسط هذه الدمن التى تحيط به، ويهفو إلى أن يولد على يديه زمن جديد:

تائه والنهار حولك دهر من الدمن

شاعر كيف يشرئب على وجهك الزمن

والشاعر محمد أحمد العزب يعبر فى «المحاكمة»[2] على لسان أبى نواس عما أصبح يسـود شعـرنا الحديث من سـأم وملل وحزن عـبثى ثقيل، بـدل أن يفيض بالحديث عن بهجة الحياة وملاذِّها:

والنُّواسىُّ يقول:

أيها الشاعر قل لى: ما جرى للشعر فى هذا الزمان

لم يعد للخمر فى الشعر مكان

دائمًا يقطر حزنًا عبثيًّا . . وملالا

دائمًا يعلك أصفادًا ثقالا

وهناك إلى جانب هذه الشـخصيات التـى ارتبطت بقضية خـاصة ـ أو غلب عليها الارتباط بقضية خاصة ـ شـعراء آخرون ارتبطوا بأكثر من قضية، ومن هؤلاء

---

(١) ديوان: أغانى مهيار الدمشقى ص ٢٣٣.

(٢) ديوان: مسافر فى التاريخ. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٠ ص ٨٩.

الشعراء الشاعر الضليل امرؤ القيس، فقد كان شاعرا، وأميرا، وعاشقا ماجنا، وشريدا - حيث طرده أبوه الملك حجر نتيجة لمجونه فعاش طريدا في البلاد - ثم بعد أن قتل أبوه حمل هو لواء الدعوة إلى الثأر له، وطاف يستنجد بالقبائل لتعينه على الثأر لأبيه، ولما خذلته القبائل ذهب يستنجد بالقيصر، ثم مات مسموما في طريق عودته من عند القيصر بعد أن سعى الوشاة - فيما تروى بعض المصادر - بينه وبين القيصر، فأهدى إليه - حلة مسمومة فلبسها فمات[1].

ومن ثم تعددت أبعاد شخصية امرئ القيس وكانت من أغنى شخصيات تراثنا الشعرى، ولذلك فقد افتتن بها شعراؤنا المعاصرون كثيرًا، حتى إن شاعرًا كمحمد عز الدين المناصرة يجعله علمًا على تجربته، ويستعير لنفسه اسمه، ففى قصيدة «المقهى الرمادى»[2] التى يبعث بها «من امرى القيس فى القاهرة إلى أبيه فى الأرض المحتلة» يسمى نفسه «الملك الضلّيل» حيث يمضى إلى مقهى الفيشاوى بالحسين ليشرب من جدرانه الأحزان ويعاقر السأم:

أين يمضى الملك الضليل فى كل مساء .....

أول الليل أجرّ الخطو ... لا تدرين أين؟

نحو مقهى أشرب الأحزان من جدرانه قرب الحسين

وقد استدعى الشاعر أبعاد شخصية الضليل العديدة ليعبر من خلالها عن أبعاد تجربته؛ من إحساسه بالغربة والتشرد بعد ضياع أرضه: «ضاع ملكى فى ذرا رأس المجيمر. ضاع ملكى وأنا فى بلاد الشام أمشى أتعثر»[3] إلى لهوه الحزين وعبثه اليائس بعد أن أضاع أرضه وعاش مشردًا فى البلاد، إلى خيبة أمله فى الأمة العربية التى خذلته وخذلت قضيته؛ ففى قصيدة «أضاعونى»[4] يعبر من خلال شخصية امرئ القيس عن خذلان الأمة العربية لأهله، ولقضيته، كما خذلت القبائل الملك الضليل، حيث:

الكل أقسم أن ينام

---

(١) انظر: الأغانى جـ ٩ ص ٧٧. وما بعدها.

(٢) ديوان: ياعنب الخليل. دار العودة. بيروت ١٩٧٠ ص ٧٨.

(٣) السابق: قصيدة «قفانبك» ص ٣٠.

(٤) ديوان: الخروج من البحر الميت. دار العودة. بيروت (بدون تاريخ) ص ٥١.

ياهذه المدن السفيهة، إننى الولد السفيه

لو كنت أعرف أن نارك دون زيت

لو كنت أعرف أن مجدك من زجاج ما أتيت . . . . .

إن الذين أتيتهم صبغوا الوجوه

وتلفعوا بالصمت فى هذا البلد

وأنا أريد بنى أسد

قتلوا أبى واستأسدوا، ما عاد ينهرهم سوى الخيل الضوامر والسيوف

بلا عدد.

وقد وظف شعراء كثيرون غير المناصرة امرأ القيس فى مدلولات قريبة من تلك التى استخدمه فيها المناصرة.

وبالإضافة إلى هذا العدد من الشعراء الذين استُخْدموا بكثرة واضحة فى شعرنا المعاصر، هناك عدد آخر من الشخصيات التى استمدها شعراؤنا من تراثنا الشعرى وإن لم تشع فى قصائدهم شيوع الشخصيات السابقة، أمثال شخصيات: أبى تمام، وأبى فراس الحمدانى، وأبى ذؤيب الهذلى، وسحيم عبد بنى الحسحاس، والفرزدق، وعبد يغوث الحارثى، والشريف الرضى، وابن الرومى، وطرفة بن العبد وغيرهم وغيرهم من شخصيات الشعراء التى لم يستخدمها شعراونا فى أكثر من قصيدة أو قصيدتين بخلاف الشخصيات السابقة التى أصبحت تمثل رموزا عامة، تشيع فى شعرنا الحديث، وتحمل دلالات متعددة بمقدار تنوع ملامحها التراثية.

وتنبغى الإشارة إلى أن هذه الشخصيات الأدبية هى شخصيات تاريخية باعتبار ما، فقد كان لها وجودها التاريخى، ولكنها كان لها إلى جانب هذا الوجود التاريخى هوية خاصة تميزها عن كونها مجرد شخصية تاريخية وحسب، وهذه الهوية هى الشعر. كما أن الشخصيات الدينية والصوفية كان لها أيضًا وجودها التاريخى، ولكن كان لها أيضًا هويتها الخاصة التى تميزها.

ولكن هناك فى الموروث الأدبى شخصيات ليس لها وجود تاريخى، وإنما هى وليدة الإبداع الفنى، والخيال الأدبى، وهذه ما يمكن أن نسميها:

الشخصيات المبتدعة:

ومن هذه الشخصيات التى وظفها شعراؤنا المعاصرون شخصية «أبى زيد السروجى» التى ابتدعها الحريرى فى مقاماته. وشخصة السروجى هى شخصية الأديب الماكر الانتهازى المتسول، الذى لا يعف عن اللجوء إلى أية وسيلة ـ مهما كانت وضيعة ـ فى سبيل الوصول إلى هدفه، وهو رغم تمتعه بقراءات وطاقات فنية ممتازة يمتهن تلك القدرات والطاقات، باتخاذها وسائل للوصول إلى أغراضه الوضيعة.

وقد وظف البياتى شخصية السروجى فى قصيدة له عنوانها: «أبو زيد السروجى»[1] حاول أن يهجو من خلالها «كل الناس الذين على شاكلته فى كل زمان ومكان» وبالذات بعض الشعراء والأدباء المعاصرين الذين يأكلون على كل مائدة، ويمتهنون شعرهم وأدبهم بتسخيره لتمجيد الطغاة، وتبرير الفساد، وإن كان قد حاول أن يكسبه بعدًا تاريخيًّا شموليًّا، بحيث يصلح فى نفس الوقت أن يكون رمزًا لكل نفعى انتهازى لا يؤمن بأية قيم، ويسعى فى ركاب كل طاغية ومفسد:

كان يغنى فى المواخير، وفى ولائم الملوك فى شهية، لأنه بلاحياء
كان يغنى. كان فى مدينتى يفعل ما يشاء
يغوى الصبيات، ويستجدى على قارعة الطريق فى المساء
صنعته تقبيل أيدى الناس والغناء
وشتمهم .. لأنه حرباء
كان يغنى عندما أغار هولاكو على بغداد
واستسلمت طرواد
يظهر فى كل زمان راكبًا بغلته البرصاء
يتبعه الجراد والوباء.

---

(١) ديوان: كلمات لا تموت. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٦٥ ص ٩١.

خامسا: الموروث الفلكلورى

ويمكن أن نصنف تراثنا الفولكلورى تحت ثلاثة مصادر رئيسة هى ـ بحسب أهميتها ومدى إقبال الشاعر المعاصر عليها ـ:

١ ـ ألف ليلة وليلة.

٢ ـ السير الشعبية؛ كسيرة بنى هلال، وعنترة، وسيف بن ذى يزن، وغيرها.

٣ ـ كتاب «كلية ودمنة» الذى ترجمه عبد الله بن المقفع عن الفارسية، ومن يومها أصبح من معالم تراثنا الفولكلورى.

١ ـ ألف ليلة وليلة:

يعد هذا المصدر أهم المصادر الثلاثة بالنسبة لشاعرنا المعاصر، وأغناها بالشخصيات ذات الدلالات الثرية، إن شاعرنا المعاصر لم يستطع بعد أن يفيد من إمكانيات هذا المصدر على النحو الأكمل، فعلى الرغم من العدد الضخم من الشخصيات التى تمتلك طاقات إيحائية قوية فى ألف ليلة وليلة فإن شعراءنا لم يستخدموا منها سوى عدد يكاد يعد على أصابع اليد الواحدة، وإن كانوا قد أحسنوا الاستفادة من الشخصيات القليلة التى استخدموها، وأضفوا عليها دلالات بالغة الثراء والتنوع.

ولم يلتفت أدباؤنا إلى هذا المصدر ويدركوا قيمته الفنية الرائعة إلا بعد أن اكتشفه الغربيون بحوالى قرنين من الزمان، حيث اكتشف المستشرقون «ألف ليلة وليلة» منذ مطالع القرن الثامن عشر، وأولوه الكثير من اهتمامهم وعنايتهم، وقد اتخذ هذا الاهتمام من ذلك التاريخ ثلاثة مظاهر أساسية هى: الاهتمام بترجمة الكتاب إلى اللغات الأوربية، ثم اهتمام المستشرقين علميًا به، وأخيرًا تأثر الأدباء والفنانين به واستلهامهم له فى أعمالهم الأدبية والفنية.

وقد كان أول من ترجم الكتاب إلى لغة أوربية ـ وأول من لفت الأنظار إليه فى نفس الوقت ـ المستشرق الفرنسى «أنطوان جالان»، وقد ظهر المجلد الأول من ترجمة جالان الفرنسية فى باريس عام ١٧٠٤، ثم تتابع ظهور بقية المجلدات

الاثنى عشر للترجمة على امتداد ثلاثة عشر عاما، حيث ظهر المجلد الثانى عشر والأخير عام ١٧١٧[1].

ثم توالت الترجمات الأوربية بعد ترجمة جالان، وكانت معظم الترجمات فى البداية عن ترجمة جالان ولكن المستشرقين لم يلبثوا أن اكتشفوا الأصل العربى ذاته، وابتدأو يترجمون عنه، ويقدمون لترجماتهم بمقدمات كانت هى بداية الاهتمام العلمى بالكتاب[2].

وقد حظى هذا الكتاب - على المستوى العلمى - بقدر من اهتمام المستشرقين لم يكد يحظى به كتاب آخر، حيث «تناوله ما يزيد على ثلاثين مستشرقًا من مختلف الدول والجنسيات»[3]. وكان طبيعيًا أن يتأخر هذا الاهتمام العلمى عن بداية الترجمات. وكان أول ماشغل بال العلماء هو البحث عن مصدر الكتاب، والتساؤل عن المكان الذى جاء منه هذا الكتاب الذى استحوذ على ألبابهم، ولم يثر هذا التساؤل إلا فى بداية القرن التاسع عشر، وكان أول من أثاره سلفستر دى ساسى، وجوزيف فون هامر، وكان رأى هامر أن أصل الكتاب فارسى، بينما رأى دى ساس أن الكتاب عربى اللحمة والسدى[4].

وبعد دى ساسى وهامر اتسع الحوار ودخل فيه عدد كبير من المستشرقين وتعددت الأبحاث وتنوعت القضايا، وإن ظل أصل الكتاب هو القضية الأساسية.

أما تأثير ألف ليلة وليلة فى الآداب الغربية فليس أدل على مدى عمقه وقوته من قول شوفان «إنه من المستحيل إعداد قائمة كاملة بالآداب التى تأثرت بألف ليلة وليلة، قل هذا التأثير أو كثر»[5]، وكان أهم ما فتن الأدباء الأوربيين فى ألف ليلة

(١) Chauvin (Victor): Bibliographie des ouvrges arabe ou relatifs aux arabes dans l' Eu-rope Chrétienne. Liége - Leipzig 1900. T. 4, p. 26.

(٢) انظر: د. سهير القلماوى: ألف ليلة وليلة. دار المعارف. مصر ١٩٥٩ ص ٧.

(٣) ميخائيل عواد: ألف ليلة وليلة مرآة الحضارة والمجتمع فى العصر الإسلامى. بغداد ١٩٦٢ ص ٢٦.

(٤) Elisseeff (Nikita): Thémes et motifs des Mille et Une nuits, Beyrouth, 1949, pp. 15 - 39.

(٥) Chauvin: bibliographie des ouvrages arabes, p. 11.

وليلة ذات الخيال المحلق الطليق، وتلك الشخصيات المليئة بالسحر والجاذبية. وتلك البراعة الفائقة فى إثارة اهتمام القارئ وتشوقه، ويعبر عن هذا الافتتان واحد من الذين كتبوا عن تأثير ألف ليلة وليلة فى الآداب الأوربية بقوله «حدثونى عن حكاية أكثر إمتاعًا، أو قصة أشد إثارة للاهتمام، أو قصيدة أروع امتلاء بالخيال من هذه الحكاية، هذه القصة، هذه القصيدة «ألف ليلة وليلة»[(١)].

وقد اتخذ تأثر الأدباء الغربيين بألف ليلة وليلة مسالك وصيغًا عديدة، تبدأ من محاولة تقليدها تقليدا تامًّا بنسج قصص على منوالها، كما فعل الكاتب الفرنسى دى لاكروا فى المجموعة التى كتبها باسم «ألف يوم ويوم Les Mille et Un Jours وتنتهى باستلهام شخصيات معينة من شخصيات ألف ليلة وليلة فى كتابة أعمال أدبية معاصرة، وقد زاد إقبال الأدباء الغربيين على ألف ليلة وليلة و «عظم تأثيرها بخاصة فى أواخر القرن الثامن عشر، ثم طوال العصر الرومانتيكى، وقد حملت ألف ليلة وليلة كثيرا من القضايا الرومانتيكية، منها الهرب من واقع الحياة فى عالم خيالى طيب سحرى، ومنها السخرية بالملوك، ومنها ترجيح العاطفة على العقل فى الاهتداء إلى الحقائق الكبرى[(٢)].

وثمة ثلاث من شخصيات ألف ليلة وليلة كانت هى الأكثر استحواذا على اهتمام الكتاب الغربيين - سواء على مستوى الترجمة أم على مستوى الدراسة أم على مستوى الاستلهام - وهذه الشخصيات الثلاث هى الثنائى شهرزاد وشهريار، ثم السندباد.

فبالنسبة لشخصيتى شهرزاد وشهريار كان طبيعيًّا ألا تخلو ترجمة من الترجمات الأوربية لليالى من قصتهما، مهما أغفلت من القصص الأخرى، لأن قصتهما هى الإطار الفنى لليالى كلها.

---

(١) Junin (Jules): Les Mille et Une Nuits, Biblièque Mondiale, No. 28, mars 1954, p. 13.

(٢) د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن ص ٢٢٢.

أما على المستوى العلمى فقد كانت الشخصيتان محورا لمعظم الدراسات والابحاث التى كتبت حول ألف ليلة وليلة، وكان اسمهما الفارسى دليلا من أقوى أدلة القائلين بالأصل الفارسى لليالى.

أما من ناحية التأثير الأدبى فقد كان تأثير الشخصيتين - وخصوصا شخصية شهرزاد - بالغ العمق والقوة، ولم يكن تأثيرها مقصورًا على المجال الأدبى، وإنما تجاوزه إلى الفنون الأخرى كالسينما والموسيقى والرسم. وقد أخذت شهر زاد فى الآداب الأوربية دلالة خاصة هى «ترجيح العاطفية على العقل فى الاهتداء إلى الحقائق الكبرى، إذ إن شهرزاد قد هدت الملك إلى إنسانيته وردته عن غريزته، لا بوساطة المنطق بل بالعاطفة، فصارت رمزا للحقيقة التى يعرفها الإنسان عن طريق هذا الشعور والحب، وبهذا المعنى انتقلت شهرزاد إلينا فى أدبنا العربى المعاصر بفضل تأثير الآداب الأوربية»[1].

أما شخصية السندباد فلم تكن أقل إثارة لاهتمام الأوربيين - على المستويات الثلاثة - من شخصيتى شهرزاد وشهريار.

فعلى مستوى الترجمة كانت مغامرات السندباد البحرى أول ما ترجم إلى اللغات الأوربية من قصص ألف ليلة وليلة، حيث «بدأ جالان ترجمته لليالى بترجمة رحلات السندباد البحرى السبع عن مخطوطة لم تحقق بعد، ومازال نسخها موجودة، ثم اكتشف أن هذه الحكايا تكون جزءًا من مجموعة قصصية باسم«ألف ليلة وليلة»[2]. كما نشرت لمغامرات السندباد ترجمات كثيرة مستقلة للصغار وللكبار على السواء.

أما على المستوى العلمى فقد أفردت لشخصية السندباد بحوث ودراسات خاصة، كذلك البحث الذى كتبه عنه المستشرق الفرنسى بول كارانوفا - والذى كان بلاشك باعثا من البواعث التى حدت بكاتبنا الكبير الدكتور حسين فوزى إلى كتابة كتابه الرائع عن السندباد «حديث السندباد القديم» - كما احتل حيزًا ملموسًا من اهتمام كل الأبحاث العامة التى كتبت حول الليالى.

(١) د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن ص ٢٢٢.

(٢) Elisseeff: Thémes et motifs des Mille et Une nuits, P.69

وبالنسبة للتأثير الأدبى لشخصية السندباد فإن مغامراته تنافس قصة شهرزاد فى استحواذها على اهتمام الأدباء الأوربيين فقد «احتضنتها آداب العالم منذ نشر جالان ترجمتها الفرنسية فى مطلع القرن الثامن عشر، وتنشأت عليها أجيال من الشباب، وتأثر بها كبار الكتاب الخياليين أمثال ديفو وسويفت وهوفمان وإدجار آلان بو ولاموت فوكيه وهانس أندرسون وجريم . . . . وقد رفعها الناقد ريتشارد هول إلى درجة الأوديسة»[1].

كما تأثر كتاب الرحلات فى الغرب تأثرًا كبيرًا بقصص السندباد، ومن الكتب التى تأثرت بالسندباد كتابان شهيران ترجما إلى معظم لغات العالم، وهما «روبنسن كروزو» و «رحلات جاليفر». «ومن الكتاب الذين تأثروا به تأثرًا كبيرًا جول فيرن وهربرت جورج ويلز الذى استلهم قصة طائر الرخ كما جاءت فى مغامرات السندباد فى كتابة بعض قصصه العلمية»[2].

ولقد كان هدفنا من هذه الوقفة التى طالت شيئًا ما أمام اهتمام الأوربيين بألف ليلة وليلة هو أن نرد استدعاء شعرائنا المعاصرين لشخصيات ألف ليلة وليلة - فى بعض بواعثه - إلى تأثرهم بالأوربيين فى هذا المجال، وأن نفسر فى نفس الوقت سر حفاوة شعرائنا البالغة بعدد قليل من بين شخصيات ألف ليلة وليلة، حيث سنرى أن هذه الشخصيات هى نفسها الشخصيات التى استحوذت على اهتمام الأوربيين وحفاوتهم.

- **شخصيات ألف ليلة وليلة فى شعرنا المعاصر:**

تعتبر شخصية «السندباد البحرى» أكثر شخصيات ألف ليلة وليلة - وربما شخصيات تراثنا على الإطلاق - استحواذًا على اهتمام شعرائنا، وشيوعًا فى شعرنا المعاصر «حتى لانكاد نفتح ديوانًا من دواوين الشعر الحديث إلا ويطالعنا وجه السندباد من خلال قصيدة أو أكثر من قصيدة. وما من شاعر معاصر إلا وقد اعتبر نفسه سندبادًا فى مرحلة من مراحل تجربته الشعرية»[3].

---

(١) د. حسين فوزى. حديث السندباد القديم: لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ص ٣٦٠.
(٢) انظر د. سهير القلماوى: ألف ليلة وليلة ص ٦٤، ٦٥.
(٣) على عشرى زايد: السندباد بين التراث والشعر المعاصر. مجلة الثقافة العربية. ليبيا. العدد الرابع. فبراير ١٩٧٤ ص ٥٥.

ولاشك أن اهتمام الأوربيين البالغ بشخصية «السندباد» كان سببا من أسباب شيوعها الكاسح فى نتاجنا الشعرى الحديث. وحتى الجانب العلمى من جوانب اهتمام الأوربيين بشخصية السندباد تأثر به شعراؤنا وأفادوا منه فنيًّا؛ فمعظم الأبحاث التى تناولت شخصية السندباد ذهبت إلى أن شخصية أوليس فى أوديسة هوميروس كانت أحد مصادر شخصية السندباد، وكان المستشرق النمسوى فون هامر أول من ذهب إلى هذا الرأى ثم تابعه كل من عرض لهذا الموضوع.

وقد استغل الشاعر بدر شاكر السياب هذه الحقيقة العلمية استغلالاً فنيًّا بارعًا فى قصيدة من أنجح القصائد التى استخدمت شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر وهى قصيدة «رحل النهار»[1] حيث يمزج فيها مزجًا فنيًّا بارعًا بين شخصيتى السندباد وأوليس، أو بمعنى أدق يستعير بعض ملامح أوليس لشخصية السندباد التى استخدمها ليعبر من خلالها عن إحساسه بانتصار المرض عليه؛ حيث يرى نفسه سندباد مهزومًا كسيرًا، أسرته آلهة البحار فى قلعة سوداء، ويطلب من زوجته الوفية المنتظرة ألاتنتظره بعد، فهو لن يعود، ومعروف أن الزوجة الوفية المنتظرة، وأسر آلهة البحار ملمحان أصيلان من ملامح أوليس، حيث ظلت زوجته الوفية بنيلوب تنتظره فترة طويلة، وتماطل الخطاب بحيلتها المشهورة، حتى عاد أوليس من جزيرة أجوجيا التى أسرته فيها الإلّهة كاليبسو أثناء عودته من حرب طروادة، أما السندباد فلم تشر أية من قصص رحلاته السبع إلى أسر آلهة البحار له، أو إلى انتظار زوجته.

يقول السياب مخاطبًا زوجته التى أسقط عليها ملامح بنيلوب، بينما ارتدى هو قناع السندباد وأوليس معًا:

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هو لن يعود

---

(1) ديوان: منزل الأقنان. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٦٣ ص ٥.

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار .. إلخ.

وهكذا يتم - على امتداد القصيدة - هذا الامتزاج الفني الرائع بين شخصيتي السندباد وأوليس.

ونحن نعرف أن السندباد البحري في ألف ليلة وليلة هو ذلك المغامر الجواب المرتاد، الذي استمرت مغامراته على امتداد سبع رحلات مليئة بالأخطار والغرائب والعجائب التي كان يصادفها السندباد، وكان يعود من كل رحلة من هذه الرحلات منتصرًا على كل ما صادفه من أخطار، ومحملا بالهدايا والكنوز، وبالخيرات الجديدة والحكايا المثيرة التي تخلب لب أصدقائه وأصحابه الذين كانوا ينتظرون عودته من كل رحلة، ليغدق عليهم الكنوز التي عاد بها، وليمتعهم بالحكايا المثيرة عن الأخطار والأعاجيب التي صادفها [1].

وقد وجد الشاعر المعاصر في تعدد هذه المغامرات وتنوعها إمكانيات فنية رائعة للتعبير عن جوانب تجربته التي هي بدورها مغامرة مستمرة في الكشف وارتياد المجهول بحثًا عن كنوز الشعر، ومن ثم أسقط على هذه المغامرات ملامح تجربته المعاصرة بشتى أبعادها، وهكذا «تعددت ملامح السندباد ووجوهه في الشعر المعاصر بتعدد أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، وتنوع ملامحها النفسية والاجتماعية والفنية، وإن كان من الممكن رد وجوه السندباد وملامحه - على كثرتها وتنوعها - إلى وجهه الأساسي الأصيل، وجه المغامر الجواب، بحيث يمكن لكل وجوه السندباد الأخرى أن تعد ملامح تفصيلية لهذا الوجه الأساسي»[2].

وقد أخذت مغامرة السندباد دلالات عديدة، يمكن ردها على نحو ما إلى ثلاث دلالات عامة، وهي الدلالة الفنية، ثم الدلالة السياسية أو الاجتماعية، وأخيرًا الدلالة الفكرية أو الحضارية.

---

(١) انظر: رحلات السندباد السبع في ألف ليلة وليلة. المجلد الثالث من طبعة صبيح (بدون تاريخ) ص ٨١ وما بعدها.

(٢) السندباد بين التراث والشعر المعاصر. ص ٥٩.

وقد كانت الدلالة الفنية هي أول ما أُسقط على مغامرة السندباد من دلالات، حيث عبر الشاعر صلاح عبد الصبور - وهو أول من استخدم شخصية السندباد من شعرائنا - من خلال مغامرة السندباد عن مغامرته هو الفنية الخاصة فى سبيل البحث عن الكلمة الشاعرة؛ ففى مقطع «السندباد» من قصيدة «رحلة فى الليل»(١) يعتبر الشاعر نفسه سندباد يرحل عبر مجاهل الكلمات وأدغال الأحاسيس، ويعانى أهوال التجربة ليعود إلى الندمان بكنزه الثمين؛ كلمته الشاعرة:

فى آخر المساء يمتلى الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط
وينضح الجبين بالعرق
ويلتوى الدخان أخطبوط
فى آخر المساء عاد السندباد
ليرسى السفين

وليحمل كنزه الثمين إلى ندمانه، ويدعوهم إلى مقاسمته مخاطر تجربته وأهوالها، ولكنهم يتقاعسون قانعين بحياتهم الرتيبة، والاستماع السلبى إلى مغامرة السندباد.

وهكذا استغل عبد الصبور شخصية السندباد فى التعبير عن معاناة الشاعر المعاصر لثقل تجربته وهولها، وموقف الجماهير اللامبالى منه.

أما الدلالة السياسية لمغامرة السندباد فتصادفنا فى قصائد كثيرة توظف السندباد رمزًا للثائر المعاصر الذى يقتحم الأخطار والأهوال فى سبيل تحقيق واقع سياسى أو اجتماعى أفضل لأمته، ومن الشعراء الذين ولعوا بتوظيف شخصية السندباد بهذه الدلالة، الشاعر نجيب سرور فى أكثر من قصيدة، أشهرها «السندباد البرى» والشاعر سليمان العيسى فى قصيدته «السندباد يروى حكايته الثامنة»(٢) ... والشاعر يروى فى هذه الحكاية رحلته عبر واقعنا السياسى والاجتماعى، وكيف أنه عاد من هذه الرحلة:

---

(١) ديوان: الناس فى بلادى. ط أولى. دار الآداب. بيروت ١٩٥٧. ص ٤٠.
(٢) مجلة «المجلة» يونيو ١٩٧١ ص ١٥.

بحلم طعين
أعطيته أثمن ما فى العمر من سنين
ولم أزل أعطيه
الحلم الضخم الذى أحيا له وفيه

وهذا الحلم الذى عاش له السندباد تمر عليه أحيان مظلمة ينطفئ فيها «يمر فى عينى حينًا أسودًا كفحمة الدجى»، ولكن السندباد لا يفقد يقينه فى تحقق حلمه حيث يشرق فى وجدانه. «. . يسطع كالشهاب. يمزق الضباب. ويملأ الشعاب. حدائقًا خُضْرًا وأنبياء».

أما الدلالة الحضارية والفكرية لمغامرة السندباد فنلمسها بوضوح لدى الشاعر اللبنانى الدكتور خليل حاوى، فى قصيدتيه الطويلتين «وجوه السندباد» و «السندباد فى رحلته الثامنة»، وعلى نحو ما فى قصيدته «البحار والدرويش» التى نلمس فيها البذور الأولى لشخصية السندباد لدى الدكتور حاوى، أبرع من وظف شخصية السندباد بين شعرائنا المعاصرين[1].

وتأتى شخصيتا «شهرزاد» و «شهريار» - من بين شخصيات ألف ليلة وليلة - فى المرتبة الثانية بعد شخصية السندباد من حيث الشيوع فى قصائد شعرائنا المعاصرين، وقد اقترنت الشخصيتان فى معظم قصائد شعرائنا الذين وظفوهما، وإن كانت قصائد قليلة قد وظفت إحداهما مستقلة عن الأخرى كما سنرى.

وقد شاع توظيف شهرزاد فى شعرنا المعاصر رمزًا للمرأة العربية التى مازالت تعيش أسيرة عصر الحريم، تنتهى آمالها عند تحقيق حياة مادية باذخة تفيض بالترف والدعة والخمول، حتى وإن لم يتجاوز دورها فى هذه الحياة كونها مجرد جارية تباع وتشترى ككل طُرف هذه الحياة التى تحلم بها، وقد ارتبط اسمها فى أذهان الشعراء بصورة.

. . . ذلك الشرق القديم

(١) سيتناول البحث بالتفصيل فى السفر الثالث توظيف الدكتور حاوى لشخصية السندباد.

شرق التكايا والنذور
شرق التمائم والبخور . . . .
حيث السبايا من بنات الروم يزحمن القصور
يرفلن فى الحلل الشفيفة والحرير . . . . . .
ليذدن عن رب السرير
سأم الليالى الخاليات من المثير .

كما يقول محمد مهران السيد فى قصيدة «بغداد فى الصف»[1].

وعبد الوهاب البياتى يرمز بها كثيرًا إلى المرأة المتاع، المرأة الجارية التى تباع وتشترى، والتى يحرص على تحريرها من أسر عصر الحريم؛ فهى فى قصيدة «الجرادة الذهبية»[2]: «جارية فى مدن الرماد. تباع فى المزاد» أما فى قصيدة «الحريم»[3] فإنه يغنى للمرأة الجديدة، لشهرزاد المتحررة من أسوار عصر الحريم الذى ارتبطت به فى رؤياه:

ويعود فارسها يغنى: «لم تعودى شهر زاد . . .
جسدًا بأسواق المدينة فى المزاد
جسدًا يباع
ياأنت، ياعصفورتى، ياشهرزاد»

ومعظم شعرائنا يوظفون شخصية شهرزاد فى قصائدهم بهذا المدلول، وقد حاول بعضهم أن يكسبها أبعادًا سياسية كما فعل الشاعر عبد الرحيم عمر فى قصيدة «كيف ماتت شهرزاد»[4] حيث جعل شهرزاد الجارية رمزًا للأمة المغلوبة على أمرها التى قدر عليها أن تعيش حياة مهينة لا هدف لها فيها سوى الترفيه عن

(١) آداب نوفمبر ١٩٥٨ ص ٢٤.
(٢) ديوان: الموت فى الحياة. دار الآداب بيروت ١٩٦٨ ص ١٠٩.
(٣) ديوان: أباريق مهشمة ط٢. دار بيروت ١٩٥٥ ص ١٠٨.
(٤) ديوان: من قبل ومن بعد. مكتبة عمان ١٩٧٠ ص ١١٥.

سيدها المستبد شهريار - رمز السلطة الغاشمة - تمتهن كلماتها وتذلها لترضى مزاجه المستبد، وتبيع نصاعة كلمتها ونقاءها بثمن بخس؛ حياة ليلة جديدة تضاف إلى ليالى عمرها الذليل، وهى - على هذا الذل والامتهان كله - تعيش حياتها فزعة تترقب:

قدم على شط النجاة، ويجذب الأخرى العباب
وسلاحنا إذلال كلمة
صغنا بها قصصًا . . . حكايا
وبذلّنا الدامى قدرنا أن نداری شهریار، وأن نسكّن فيه إثمه

ويحس الشاعر فى بعض أجزاء القصيدة أن شهرزاد عاجزة عن أن توحى بذاتها بهذا المضمون الذى استخدمها فيه، فيبادر إلى التصريح بهذا المدلول، الأمر الذى قلص من رحابة الرمز، وقدرته على الإيحاء غير المحدود، حيث يقول: «ياشهرزاد. . . . يا أمة وثنية الأرباب، أنت صنعت نفسك تارة معبودة كبرى، وأخرى جارية».

أما شهريار فقد أصبح فى شعرنا رمزًا للقوة الغاشمة المستبدة؛ فهو فى القصيدة السابقة رمز للسلطة التى تسوم الناس الذل والهوان، وتسمم حياتهم بالخوف الدائم. وهو فى قصيدة «الليلة بعد الألف»[1] لفايز صياغ يأخذ نفس المدلول تقريبًا، حيث تتشهى عيونه البربرية دماء شهرزاد، وتنشك فى لحمها البض، وهو إذا كان يبقى عليها ليستمتع بأقاصيصها وجسدها فإنه بمجرد أن ينتهى هذا الدور، وبمجرد أن ينتهى ما كان يذهله منها أمس: (ارتحال الخيال مع السندباد. فى عجيب المغاور، فى مخلب الرخ، فى الموج إن عربدا، والتأرجح بين الردى والحياة)، وبمجرد أن تستريح عروق الأمير ويثّاقل جفناه، فإن شهرزاد سوف تمشى إلى النطع لا إلى السرير. وأخيرًا فهو فى قصيدة «شهريار والمرايا»[2] لمحمد عمران:

(١) مجلة «حوار» العدد ١٨ سبتمبر وأكتوبر ١٩٦٥ ص ٧٤.
(٢) مجلة «المعرفة» عدد ٦٤. حزيران ٧.

. . . بيت بلاجدار
ليل من القهر، من الجنون والدمار
وشهريار
محارب أبوه من فوارس التتار
وأمه من سبى هولاكو . .

وواضح من هذا أن مدلول شخصيتى شهرزاد وشهريار فى شعرنا المعاصر يكاد يتناقض مع مدلولهما فى أدبنا القصصى والمسرحى، حيث ترمز شخصية شهرزاد فى هذا الأخير إلى ترجيح العاطفة على العقل فى الاهتداء إلى الحقائق الكبرى، بينما يرمزشهريار إلى تلك القوة العارمة التى استطاع الحب أن يهذبها ويقلم أظفارها.

ولاشك أن فى الملامح التراثية للشخصيتين ما يسعف على التأويلين كليهما - رغم تناقضهما - فشهريار فى ألف ليلة وليلة هو باعتبار ما ذلك السلطان الطاغية الذى يقتل كل ليلة فتاة - بعد أن خانته زوجته مع أحد عبيده - وهو لا يبقى على شهرزاد إلا لكى تكمل له قصتها التى كانت تحرص كل ليلة على بترها عند موقف مثير لتضمن أن يتركها السلطان إلى الليلة التالية لتكمل له القصة[1]، ولكنه فى نفس الوقت هو ذلك الإنسان الوديع الحكيم بعد أن هذبته شهرزاد بأقاصيصها وأحاديثها، وبعد أن ردت إليه ثقته فى المرأة.

أما شهرزاد فهى فى ألف وليلة ابنة الوزير التى قبلت أن تعيش كجارية فى قصر شهريار تترقب الموت بين ليلة وأخرى، ولكنها فى نفس الوقت تلك الحكيمة المثقفة الواسعة الأفق، التى عرفت كيف تُقوّم طغيان شهريار بعذب أحاديثها وعجيب قصصها، حتى استطاعت أن تضمن حياتها عنده ألف ليلة وليلة، لم تجد نفسها بعدها فى حاجة إلى أن تخترع له أحاديث جديدة فقد ردت إليه ثقته فى المرأة، وجعلته فى نفس الوقت ينظر إلى الأمور ببصيرة أكثر نفاذاً.

(١) ألف ليلة وليلة. ط صبيح. المجلد الأول ص ٥ وما بعدها.

فالشخصيتان إذن لهما من الملامح التـراثية ما يتحمل التأويلين كليهما، وكل أديب يختارمن الملامح المتعددة للشخصية ما يتلاءم وطبيعة المضامين التى يريد نقلها إلى القارئ.

وقد حـاول بعض الشعـراء أن يضفى على شـخصيـة شهـريار دلالة نفسـية خاصة؛ ففى قصيدة «دموع شهريار»[1] لنزار قبانى حاول الشاعر أن يعبر من خلال شخصية شهريار عن ذلك الأسى الدفين الذى يعـانيه بعد أن فقد الجنس بالنسبة له بعده العاطفى الإنسـانى، وذلك الشعور الأليم بالوحدة حين يصـبح الجنس مجرد صلة ميكانيكية لا روح فيهـا، بدل أن يكون رباطًا روحيًّا بين اثنين، وتزداد مأساته فداحة حـين يشعر بعجز الآخرين ـ حـتى شريكته فى المأساة نفسـها ـ عن فهم كنه مأساته:

لا أحد يفهمنى، لا أحد يفهم ما مأساة شهريار
حين يصير الجنس فى حياتنا نوعًا من الفرار
مخدرًا نشمه بالليل والنهار ....
لن تفهمينى أبدًا، لن تفهمى مأساة شهريار
فحين ألف امرأة ينمن فى جوارى
أحس ألاّ أحد ينام فى جوارى

وهذا التأويل أيضًا تحتمله الملامح التراثية لشخصية شهريار.

بقيت عدة شـخصيات أخرى اسـتمدها شعـراؤنا من ألف ليلة وليلة ولكنها ليست فى شيوع هذه الشخصيات الثلاث.

فمن هذه الشـخصيات شـخصية «عـلاء الدين» صاحب المصباح السـحرى، ويرمز به فى شعرنا المعاصر إلى تلك القـوى الخارقة التى تجعل الإنسان قادرًا على صنع المعجزات وتغييـر أشياء هذا العالم؛ فعبد الوهاب البياتى فى قـصيدة «مصباح علاء الدين»[2] يرى فى عينى صغيرته نادية تلك القوة الخارقة التى تمكنه من تسخير مارد الشعر ليفعل الأعاجيب:

---

(١) ديوان: الرسم بالكلمات ط٢. منشورات نزار قبانى. بيروت ١٩٦٧ ص ١٤٩.
(٢) ديوان: النار والكلمات. دار الكاتب العربى. بيروت ١٩٦٤ ص ١١١.

صغيرتى نادية
رأيت فى سماء عينيك، رأيت الله والإنسان
وجدت مصباح علاء الدين، والجزائر المرجان
قلت لشعرى: كن، فلبى عبده وكان .....
غداً بمصباح علاء الدين من جزيرة المرجان
أعود ياصغيرتى إليك بالأزهار من نهاية البستان

وتارة أخرى يرمز به وبمصباحه إلى ذلك العالم السحرى الخيالى الذى يهرب إليه الشاعر بخياله من واقعه المرير، ليحقق فى ظلاله أحلامه التى يعجز عن تحقيقها فى هذا الواقع؛ فتركى الحميرى فى قصيدة «فوانيس علائية»[1] يتمنى لو كان له مصباح علاء الدين:

أحلم فى فانوس
يحيلنى سيد هذا العصر والأوان
وأصنع الجنان
وأعبر الحياة طائراً تحمله الشموس

ومن الشخصيات التى استمدها شعراؤنا المعاصرون من ألف ليلة وليلة - وإن كانوا لم يوفقوا فى استخدامها حيث حملوها دلالات لاتحتملها ملامحها التراثية - شخصية الملك عجيب بن الخصيب، وهو القرندلى الثالث فى قصة الحمال والثلاث بنات، وقد كان يحب الإبحار فترك مملكة أبيه وقام برحلة تعرض فيها لكثير من العجائب والأخطار وانتهى الأمر به بفقد إحدى عينيه واجتماعه على باب الجوارى الثلاث مع زميليه القرندليين الآخرين(٢).

وقد استدعى الشاعر صلاح عبد الصبور شخصية عجيب بن الخصيب فى قصيدته الطويلة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب»[3] ولكنه حملها دلالات

(١) آداب نوفمبر ١٩٦٧ ص ٤١.
(٢) انظر قصته فى ألف ليلة وليلة ط كلكتا ١٨٣٩ - ١ / ١٠٢ - ١٢٠.
(٣) أحلام الفارس القديم ص ٩٧.

معاصرة لاتتسع لها ملامحها التراثية، ويقول عبد الصبور إنه ارتدى قناع عجيب بن الخصب ليتحدث من ورائه عن بعض مشاغله وهمومه المعاصرة، وإنه حاول فى القصيدة أن يذكر ما فات ألف ليلة وليلة أن تذكره، وهو حال عجيب بن الخصيب قبل رحلته التى حولته أهوالها من ملك إلى صعلوك[1]. ولكن الهموم والمشاغل التى حاول عبد الصبور أن يحملها على شخصية الملك عجيب كانت أشد معاصرة من أن تحتملها هذه الشخصية.. فهو يحملها بعض همومه الفلسفية من مثل تساؤلاته:

هل ماء النهر هو النهر؟
سقراط محق حين تجرع كأس الموت وما فر
الميت يحس دعاء الأهل إذا ما أودع فى القبر .. إلخ

ومن مثل سأم الإنسان المعاصر، وسعيه الدائب وراء الحقيقة:

وافزعى من المسا إذا أطل
وافزعى من حيرة الأفكار فى السبل
أبحث فى كل الحنايا عنك ياحبيبتى المقنعة
ياحفنة من الصفاء ضائعة

بقى أن نقول فى النهاية إن شعراءنا لم يستطيعوا بعد أن يستغلوا كل كنوز ألف ليلة وليلة، فما زالت تعج بشخصيات لا تقل غنى وقدرة على حمل أبعاد التجارب المعاصرة من شخصيات السندباد وشهرزاد وشهريار وعلاء الدين، وهى فى انتظار ذلك الشاعر الجواب الذى يكتشف تلك الكنوز ولا يكتفى باجترار تلك الشخصيات التى كاد الإسراف فى استخدامها يسلبها كل طاقاتها الإيحائية ويفقدها كل إشعاعاتها الرمزية.

٢ ـ السير الشعبية:

إن حظ سيرنا الشعبية من اهتمام شعرائنا المعاصرين بالغ الضآلة إذا ما قيس بثراء هذه السير، وامتلائها بالأبطال وبالشخصيات الغنية بالأبعاد النفسية والاجتماعية، والتى تصلح لحمل أدق خلجات الشاعر المعاصر.

---

(١)انظر: حياتى فى الشعر ص ١٠١.

ويشتمل تراثنا الفولكلورى على مجموعة كبيرة من السير الشعبية، أشهرها سيرة بنى هلال، وسيرة عنترة، وسيرة سيف بن ذى يزن. وهذه السير لها أصولها التاريخية ومعظم أبطالها شخصيات تاريخية واقعية، ولكن القصاص الشعبى أضفى عليهم ملامح ملحمية، جعلت منهم أبطالا أسطوريين، يتصل بعضهم بالجن ويؤاخيه، كما فى سيرة سيف بن ذى يزن وهى أحفل سيرنا بالعجائب والأساطير.

وإذا كانت سير عنترة وسيف بن ذى يزن والزير سالم وذات الهمة وغيرها من سيرنا الشعبية تدور حول حياة شخصية واحدة تكون هى البطل الأساس فى السيرة، فإن السيرة الهلالية تدور حول قبيلة بأكملها - وهى قبيلة بنى هلال - وتقع أحداثها بين المشرق العربى والمغرب العربى حيث ارتحلت هلال إلى تونس.

وقد استغل الشاعر خالد أبو خالد هذه السيرة برمتها فى قصيدته الطويلة «هلال»[1] ليعبر من خلالها عن محنة الشعب الفلسطينى فى الأردن، وهلال فى القصيدة هم قوات الثورة الفلسطينية التى تحاول أن تسترد أرضها التى اغتصبتها السلطة الأردنية أو - على حد ما يعبر الشاعر فى مقدمة القصيدة - «عندما تغربت هلال عن ديارها لم تحط رحالها فى تونس كما يروى، ولكنها واصلت التغربية حيث عادت إلى النقطة التى بدأت منها كما تقول كروية الأرض. وهلال تقف الآن على أبواب مدينتها بينما دخل إليها دياب بن غانم فى مهمة استطلاعية وتحريضية وتنظيمية».

والشاعر يستخدم أسماء بعض أبطال السيرة كدياب بن غانم، وأبى زيد الهلالى للتعبير بهم عن رجال الثورة الفلسطينية، بل إنه يرمز بإحدى بطلات السيرة - وهى سعدى ابنة الزناتى خليفة أمير تونس - إلى فلسطين الأرض والشعب، ويستغل بعض أحداث السيرة كأسر أبى زيد فى تونس عندما ذهب إليها مستطلعًا قبل أن تدخلها جيوش هلال ليعبر من خلال ذلك عن اعتقال السلطات الأردنية لبعض قوى الثورة، وأن ذلك لن يعوق المسيرة:

---

(١) مجلة الكاتب، العدد (١٣٧) أغسطس ١٩٧٢ ص ١٢٥.

«إليها ففيها ابن غانم، ينـادى سلامة فى الأسر، أسمع صوت رفيقى وسعدى، فيـا أيها الحاكمون مدينة أهلى احـذرونى، سلامة يزحف، فكوه.. أو فاقتلوه، فكل الجموع بساحاتها ابن غانم»[1].

وفى القصيدة تختلط الملامح القديمة للسيـرة بالملامح المعاصرة، فتغدو مهمة دياب بن غانم الاتـصال بخلايا الثـورة داخل الأردن وبالشعب الـفلسطينى فيـها، واستطلاع قوات الحرس الملكى:

«كفى يابن غـانم. ورافق مع الفجر آخـر نجم، وسلم على كل تلك الخـلايا، إلى الخيل، واسـتطلع الطرق، الليل والحـرس الهمـجى، وعدته، والقصـور، الحصون وأبوابها، سجن سعـدى، الجواسيس، عرف علينا جـياع المدينة، أنا لهم سند، منهمُ نسـتمد العـزيمة.... وهذا بيان الهلالـى، باسم الجموع الغفيـرة، باسم الملاين حرض به، اكتبه فوق جبينك، فوق الحجارة بالدم، بَشّر به العُمْى واسكبه ضوءاً بكل زقاق بعمان والقدس، فى الغور، فوق السفوح الخصيبة».

ولا أعرف قصـيدة أخرى استدعت شخـصيات السيرة الهـلالية سوى بعض إشـارات عابرة إلى أبى زيد فـى بعض القصـائد، وهى إشـارات عامـة لا تنم عن استيعاب حقيقى للأبعاد التراثية لشـخصية البطل الهلالى، ورغبة جادة فى توظيفها تعبيريا لنقل بعض أبعاد تجربة الشاعر المعاصر.

أما سيف بن ذى يزن فقـد وظف فى أكثر من قصيدة، منها قصـيدة الشاعر اليمنى عبـد العزيز المقالح «من يوميـات سيف بن ذى يزن فى بلاد الروم[2]»و قد نجح الشاعـر ـ رغم هبوط مسـتوى القصـيدة فنياً ـ فـى استغـلال بعض المعطيات الأسطورية لسيرة سيف بن ذى يزن فى التعبير عما يعترض الثائر اليمنى المعاصر من عقـبات فى سـبيل تحـرير بلده من التخلف، والـوصول بها إلى شـاطئ الازدهار

(١) كتبت القصيـدة ـ عروضياً ـ بأسلوب التدوير، وهو أسلوب عروضى شاع فى شعـرنا أخيراً بشكل صارخ، ويقوم على أساس أن القصيدة برمتها وحدة موسيقية واحدة حيث تتوالى التفاعيل ولا تسمح بالوقف إلا فى نهاية القصيدة، أو فى نهاية أحد مقاطعها على الأقل.
(٢) آداب مارس ١٩٧٢ ص ٥٨.

والحرية، يقول الشاعر فى إحـدى يوميات القصيدة مصورا ما يـلاقيه الثائر اليمنى من هزائم لكل أسلحته دون أن يستطيع الوصول إلى أمله:

الجزر السبع عبرتها، والسبعة البحور

كل سفائنى تحطمت، واغتالت الأمواج سيفى المكسور

أين ينام مثخن الجفون «سيف آصف بن برخيا»، أين تنام «عاقصة»

أين اختفى . . فى أى قمقم ثوى «عيروط»

ولم تزل بعيدة كالفجر «منية النفوس».

وسيف آصف بن برخـيا ـ كما تقول الـسيرة ـ هو سيف سحـرى كان لوزير النبى سليمان واسـتطاع الملك سيف أن يحصل عليه، أما عاقـصة فهى أخت الملك سيف لأمه وهى مـن الجن، وعيروط ـ أو عيروض ـ هو خـادم الملك سيف الجنى أما منية الـنفوس فهى زوجة الملك سيـف الأثيرة التى صادف فى سبيـل الفوز بها أهوالاً كثيرة.

وفى قصيدة «العبور نهارًا»[1] لخالد أبو خالد يستغل الشـاعر إحدى معطيات سيرة الملك سيف بن ذى يزن وهى محاولتـه الحصول على كتاب النيل المرصود فى الحبشة وسجن الجان له بين السماء والأرض فترة من الزمن، فى التعبير عن تعويق السلطة الأردنية للثورة الفلسطينية عن تحرير أرضها السلبية:

«وعـيناك . . عيناك مـد البحـار التى لم يصلهـا شراعى الممـزق فى النيل، والنيل مـازال سـفرًا سـجينًا لدى الجـان فى قلعـة الحبـشى، وصنعاء أنت انتـصارى الذى حاصـرته جيوش النجـاشى، تسحق فى سـورها رئتىَّ، معلقـة جثـتى فى الفـراغ المدمى، ممرًا لعمـان، وهى حريق».

أما شخـصية عنتـرة فهى أكثر شـخصيات السـير الشعبـية شيوعًا فـى شعرنا المعاصر، وأكبرها حظًا من اهتـمام شعرائنا، ولكن شعراءنا يستعيـرون ملامحها من

---

(١) آداب. مايو ١٩٧١ ص ٤٣

المصدر الأدبى ـ كشـاعر حمل قضيـة معينة ـ أو من المصدر التـاريخى ـ كفارس له وجوده التاريخى الـقوى ـ أما الملامح الملحميـة التى أضفتهـا سيرتنا الشعـبية على عنترة فلـم يحاول شعـرنا الحديث بعـد أن يستغلهـا، وربما كان ذلك راجـعًا إلى أن الوجود الأدبى والتاريخى أكثر بروزًا من وجوده الملحمى، بينما الأمر على العكس فى بقية أبطال السير الشعبية.

وعلى أية حال فإن السير الشعبية مازالت ـ من هذه الناحية ـ منجمًا بكرًا لم يكتشـفه بعد شعراؤنا، وإن كـان الشاعر خالد أبو خـالد فى تعليقه على قـصيدته «هلال» يذكر أنهـا جزء من عمل شعـرى كبير بـعنوان «اجتياز الليـالى الألف يبدأ بخطوة واحدة ـ تغريبة» وأنه يتكون من خمسة أجزاء هى:

(١) ـ (المهلهل. (٢) ـ سـيف بـن ذى يزن. (٣) ـ عنتـرة. (٤) ـ هلال. (٥) ـ شهرزاد فى الليلة الثانية بعد الألف.

وكلها كمـا هو واضح من أسمائها تعـتمد على شخصـيات السير الشعـبية، والتراث الفـولكلورى بشكل عام، الأمر الذى نأمل معـه أن تكون هذه بداية جادة لاكتشاف شعرائنا لهذا المصدر الخصب من مصادر تراثنا، وتوثيق صلتهم بشخصياته الغنية بالطاقات الإيحائية.

٣ ـ كليلة ودمنة:

كليلة ودمنة من أشهر ما خلفه لنا الموروث الشعبى من أعمال، وعلى الرغم من أن الكتـاب فارسى ذو أصل هندى فـإنه منذ ترجـمه عـبد الله بن المقـفع إلى العربية دخل تراثنا الشعبى وأصبح معلمًا بارزًا من معالمه، بل إن ترجمة ابن المقفع تعتبر الآن هى الأصل الأساسى للكتاب بعد أن فقد أصله الفارسى الذى ترجم عنه ابن المقفع، وكل ترجمـات الكتاب إلى كل اللغات ـ بما فى ذلك الفارسيـة نفسها ـ تنقل عن ترجمة ابن المقفع[١].

---

(١) انظر: د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن ص ١٨٧.

على أن بعض الباحثين لا يعتبرون كليلة ودمنة من التراث الشعبى على أساس أن القصص الشعبية للحيوان التى يحتوى عليها كتاب كليلة ودمنة قد أصبحت رموزا لأفكار وقضايا معينة، ومن ثم فقد فقدت فولكلوريتها التى كانت لها قبل أن يوظفها مؤلف الكتاب هذا التوظيف الرمزى(١).

وقد استخدم شعرنا المعاصر شخصيتى «بيدبا الفيلسوف» الحكيم الهندى الذى ألف الكتاب، «ودبشليم» الملك الهندى الذى ألف بيدبا الكتاب من أجله.

ففى قصيدة طويلة عنوانها «سقوط دبشليم»(٢) يستغل الشاعر محمد الفيتورى ما ورد فى مقدمة الكتاب من أن دبشليم كان ملكًا طاغية يستبد بشعبه ويستذله، وأن بيدبا الحكيم ندد بظلم دبشليم وطغيانه(٣)، معرضًا نفسه لنقمته وسخطه ليندد من خلال هذا بما كان يسود فى بعض الدول العربية قبل ١٩٦٧ من طغيان واستبداد كانت نتيجته مأساة ١٩٦٧، وقد استعار الشاعر صوت بيدبا ليعرى من خلاله قوى الطغيان والسقوط، على حين رمز بدبشليم للقوة الغاشمة التى تستبد بمصير الأمة، وإلى ما تنتهى إليه بالأمة من سقوط وانهيار.

وهو يصدر القصيدة بعبارة لبيدبا يندد فيها بجور الملك دبشليم وظلمه تقول: «وإنك أيها الملك السعيد جده، الطالع كوكب سعده، قد ورثت أرضهم وديارهم وأموالهم ومنازلهم التى كانت عدتهم، فأقمت فيما خولت من الملك وورثت من الأموال والجنود، فلم تقم فى ذلك بحق ما يجب عليك، بل طغيت وبغيت وعتوت وعلوت على الرعية، وأسأت السيرة وعظمت منك البلية»(٤).

ثم تتوالى بعد ذلك مقاطع القصيدة تعرض أبعاد سقوط الملك دبشليم وأسبابه، وكيف أن الملك مازال بعد السقوط يعيش فى أحلام مجده القديم، يقول فى مقطع «افتتاحية»:

---

(١) د. سهير القلماوى: من ندوة حول كتاب «الفولكلور ما هو؟» لفوزى العنتيل، الذى يذهب إلى اعتبار كليلة ودمنة من تراثنا الشعبى، آداب نوفمبر ١٩٦٥ ص ٢٢.

(٢) نشرت القصيدة فى كتيب مستقل. منشورات نزار قبانى. بيروت ١٩٦٨.

(٣) انظر كتاب كليلة ودمنة. دار الشعب. الطبعة الثانية ص ٥ - ١٠.

(٤) السابق ص ٩.

وقال بيدبا: اللصوص اقتحموا حواجز الميناء
وحطموا سارية السفينة
وسرقوا كنوزها الثمينة
ولم يزل قبطانها يضرب فى أزقة المدينة
يبحث عن منظاره القديم
تلك الرواية التى أرى فصولها يادبشليم[1].

وفى مقطع آخر بعنوان «حوار» يصور الشاعر من خلال حوار بين بيدبا ودبشليم تلك القضية التى افتتن شعراؤنا طويلا بتصويرها من خلال الشخصيات التراثية، قضية الصراع الأبدى بين السلطة المستبدة وأصحاب الكلمة الحرة، ذلك الصراع الذى ينتهى دائمًا بانتصار الكلمة الحرة مهما لقى أصحابها من عنت وعذاب، ومهما تصور الطغاة أنهم انتصروا عليها:

تقول لى يادبشليم ـ وابتسامة الغضب
تنصب ما بينى وما بينك جسرًا من لهب ـ :
ـ أطبق فمك
حكمة هذا العصر أن تطبق عينيك طويلا وفمك
ـ يادبشليم، الحق صوت الله
وكلمة الحق هى الحياة
فلاتضق ذراعًا إذا تحركت بها الشفاه[2].

ويستمر الشاعر فى تعرية ما انتهى إليه دبشليم من سقوط، وتبلغ نبرة الإدانة ذروتها فى مقطعى «الإنسان والحقيقة» و«الدِّيناصور» حيث يروى فى المقطع الأول عن عصر دبشليم

كيف انطفأت روعته وكيف
تعرج ساقاه وتهرمان كل لحظة تحت ثلوج الزيف.[3]

وفى المقطع الثانى يرى فى عصر دبشليم:

(١) سقوط دبشليم. ص ١١.
(٢) السابق ص ١٨، ١٩.
(٣) السابق ص ٤٢.

عصر الغضب الميت، عصر الضحك المقهور
. . . . حيث تركض الخيول فى القماقم
وتسكن الغربان فى العمائم
حيث يهب فجأة من ظلمة العصور
الدَّيْنَاصور[1].

وفى «آخر المهزلة» يبنى الشاعر - الذى استعار صوت بيدبا - لدبشليم - الذى يرمز به إلى قوى الاستبداد والطغيان -:

قبرًا من ذهب
ترقد يامولاى من أفراحه فى مهرجان
تصبح فرعون الذى كان وكان
ومثلما جاء ذهب
إلا بقايا حنطة، ومومياء ملك، وظل صولجان[2].

وينتهى المشهد الأخير فى هذه القصيدة الطويلة

. . . والثوار
ذوو الشعور البيض يركضون فوق السور
وفجأة - يادبشليم - يسقط الستار
ويبصق الجمهور[3].

وتنتهى مع هذا المشهد الأخير قصيدة من القصائد الجيدة التى استخدمت ببراعة ومقدرة بعض شخصيات تراثنا الفولكلورى.

---

(١) السابق ص ٤٣.
(٢) السابق ص ٤٤.
(٣) السابق ص ٤٨.

سادسا: الموروث الأسطورى

يعـد هذا المصـدر أوثق مصـادر تراثنا ـ والتـراث الإنسـانى عمـومًـا ـ صلة بالتجربة الشعرية، فالأسطورة هى الصورة الأولى للشـعر: «لقد أجمع نقاد الشعر وعلماء الأسـاطير كـلاهما على أن الشـعر فى نشأته كـان متـصلا بالأسطورة، لا باعتبـارها قصة خرافيـة مسلية، وإنما باعتبـارها تفسيرًا للطبيـعة وللتاريخ، وللروح وأسرارها، ومعنى تفسيرنا للأساطير هو أن نكتشف فيها رموزًا للأشياء. والأساطير ليست سوى أفكار متنكرة فى شكل شعرى»[1].

ولذلك فقد ظلت الأسطورة مـوردًا سخيًّا للشعـراء فى كل عصر، وفى كل بقعة يجسدون عن طريق معطياتها الكثـير من أفكارهم ومشاعرهم، مستغلين مافى لغة الأسطورة من طاقات إيحـائية خارقة، ومن خيـال طليق لاتحده حدود، ونظرًا لأهمية الأسطورة ومكانتها فى الدراسات الإنسانية فقد شغلت كل الباحثين فى هذا المجال؛ علماء النفس، وعلـماء الاجتماع، وعلمـاء الأديان، والنقاد، حتى لانكاد نعثر على علم من العلوم الإنسـانية لم يول الأسطورة شطرًا من اهتمامه. ونتـيجة لتعدد مناحى الاهتمام بالأسطورة، فقد تعـددت مدلولاتها، وتعددت تعاريفها حتى «أصـبح من الصـعب العـثـور على تعـريف للأسطورة يكون مـحل إجـمـاع من المتـخـصـصـين، ويـكون فى نفس الوقـت سـهل الإدراك بالـنسـبـة لغـيـر المتخصصين..... فالأسطورة حقيقة ثقافية بالغة التعقيد، يمكن تناولها وتفسيرها من وجهات عديدة ومتكاملة»[2] فقد أخذت الأسطورة مدلولات دينية، وتاريخية، واجتماعـية.. إلخ، الأمر الذى يسبب للدارس الكثير من الحيـرة، وخصوصًا إذا كانت الأسطورة ليست هى المحور الأساسى لبحثه.

---

(١) Demerson: La mythologie classique dans l'oevre lyrique de la "Pléiade", p. 18.

(٢) Eliade (Mircéa): Aspects du mythe, Gallimard Paris 1963, p. 14.

ولما كانت دراسة الأسطورة فى ذاتها ليست هدفًا من أهداف هذا البحث، فإنه يكفينا هنا اعتماد أكثر تعريفاتها عمومية وبساطة، ولعل أبسط هذه التعريفات وأكثرها عمومية ما اختاره باور وهو أن «مفهوم الأسطورة يشمل كل ما ليس واقعيًا، أى كل ما لا يصدقه العقل .... فكل قصة تعتمد على أسس غير عقلية، أو تبرر بمبررات غير عقلية لا يكون ثمة شك فى أنها نتاج لخيال أسطورى[1]» .... فهذا التعريف ـ على عموميته ـ يحدد أبرز ما يهم النقد الأدبى من جوانب الأسطورة، وهو دور الخيال الأسطورى فيها، وعنصر الخارق الذى تقوم عليه، وفى نفس الوقت فإن هذا التعريف ـ رغم عدم الإجماع عليه ـ يعتبر آخر ما توصل إليه من آراء فى تحديد مفهوم الأسطورة، حيث «انتهت الأسطورة فى وقت متأخر إلى أن تعنى كل ما لا يمكن أن يوجد فى الواقع»[2].

ولكن على الرغم من أن «عالم الأسطورة لا يخضع فى الواقع لقواعد ثابتة، حيث يمكن للجمادات والحيوانات أن تكون كائنات بشرية، ويمكن لكل التحولات أن تحدث فيأخذ الشخص الواحد، أو الشىء الواحد صورًا عديدة»[3] وعلى الرغم من أن معظم أبطالها من الآلهة وأنصاف الآلهة والكائنات الخرافية، فليس معنى هذا كله أن الأسطورة منشؤها الوهم والاختلاق، إذ إن للأسطورة وجودًا واقعيًا، ولكنها واقعية من نوع خاص، فإذا كان «الواقعى بالنسبة لنا هو ذلك الوجود الذى يمكن رؤيته، أو يمكن إثباته على وجه القطع، لأن فكرة الواقعية مرتبطة بالخبرة المباشرة، أو غير المباشرة، فإن فكرة الإنسان البدائى عن (الواقعى) أكثر رحابة، فإن لديه إلى جانب الخبرة العادية خبرة أسطورية تصله بالواقع اللامحسوس، وهو واقع لا شك فى وجوده بالنسبة له، وقد نجم عن هذا

(١) Barthel (piérre) Interprétation du langage mythigue Brill - Leiden 1963, p. 25.

(٢) Aspect du mythe, p. 10. ود. احمد كمال زكى: الأساطير. دار الكاتب العربى. القاهرة ١٩٦٧ ص ٣٥.

(٣) Grand Larousse Encyclopédique, T. 7, Ed. 1963, article "Mythe" p.

أن أصبح لديه نوعان مـن الواقع متمايزان، ولكنهمـا حقيقـيان، وفى إطار الثانى منهمـا تعتبـر الأسطورة حكاية لأحداث واقعـية، ولكن واقعـيتهـا ليست هى تلك الواقعية المحسوسة التى يمكن أن ندركهـا أو نثبت وجودها وإنما هى واقعية ما فوق الطبيعة»[1].

وعلى هـذا الأساس فقد كانت الأسطورة بالنسبة للإنسان البدائى تمتلك قوى خارقة، وقدرات غير عادية، فقد كانت تفسر له كل الظواهر الطبيعية والاجتماعية، فكل ظاهرة لها أسطورتها الخاصة التى تفسر حدوثها. بل أكثر من هذا كان الإنسان البدائى يـعتقـد أنه عن طريق معـرفتـه للأسطورة أو الأساطيـر الخاصة بظـاهرة ما يستطيع أن يعيد خلق هذه الظاهرة لأنه يكون قـد تعلم سر نشأتها[2] ومن هنا كان للأساطير بالنسبة للبدائى هذا التأثير الخارق.

وقد جـاء الشاعر الحديث فـحاول أن يعيد للأسـاطير طاقاتها الخـارقة تلك، وقدراتها غيـر الطبيعية التى فقدتها فى عـصر العلم، وذلك عن طريق بعث أبطالها ليجـسد من خلالهم أفكاره ومشـاعره التى تجد فى هؤلاء الأبطال صـورتها المثلى، ومن ثَم تمتزج أبعاد تجربته بمعطيـات الأسطورة، فالأسطورة إذن «ليست مجرد إطار بسيط تأتى أفكار الأديب الجاهزة لتملأه، وإنما إذا وجدت أسطورة ما صدى خاصًا فى نفسية الأديب، أو إذا وجدت بعض الومضـات الغائمة فى لا وعى الشاعر فى بعض معطيات الأسطورة صورتها الرمزية التى تضـينها وتنقلها إلى الشعور، عندئذ فقط يتم اعتماد الأسطورة، وتتحقق الصلة بين الأسطورة والتجربة الشعرية»[3].

وعلى هذا فلكى يستطيع الأديب أن يستخدم شخصية من شخصيات أسطورة ما فـلابد أن يستوعب أبعـادها ويتمثلهـا جيدًا حيـث «إن إمكانيات أية أسطورة لا يمكن أن تستغل إلا إذا أتيح لهـا الأديب الذى يفهم مغزاها لتعليق حـالته بها»[4]، لابد أن يحس بأن استخدام هذه الأسطورة حاجة فنية ملحة، لايتم لتجربة التشكل

(١) Pepin (Jean): Mythe et allégorie. Editons Montaigne Paris 1968, p. 63.

(٢) Aspects du mythe, p. 24.

(٣) Kushner (Eva): Le mythe d'Orphie dans la littérature fransaise contemporaine. Nizet, paris 1961, p. 17.

(٤) د. أحمد كمال زكى: نقد، دراسة وتطبيق. دار الكاتب العربى. القاهرة ١٩٦٧ ص ١٢٧.

على النحو الأكمل إلا من خلالها، أما محاولة التلفيق المصطنع بين التجربة وأية أسطورة لا توائم حاجتها التعبيرية فهى جناية على الأسطورة والتجربة الشعرية كلتيهما.

العرب والأساطير:

لاشك أن تراثنا العربى الأسطورى شديد الفقر إذا قيس بالتراثات الأسطورية للأمم الأخرى من ناحية، وإذا قيس بغنى مصادرنا التراثية الأخرى من ناحية ثانية، وقد حاول الذين عرضوا لدراسة هذا الموضوع أن يلتمسوا الأسباب الكامنة وراء فقر تراثنا الميثولوجى فى عصور الجاهلية الأولى، وهى عصور الأساطير فى الحضارات الأخرى، وهناك افتراضان أساسيان أشار إليهما الكثير من الباحثين:

وأول هذين الافتراضين أن العقلية العربية كانت فى تلك العصور عقلية تجريبية عملية، لاتعنى بغير الواقع المادى، والوجود الواقعى للأشياء والأحداث.

أما الافتراض الثانى فهو أنه كان للعرب تراث أسطورى غنى ككل الأمم، ولكن المراجع الإسلامية أهملت هذا التراث، نتيجة لموقف الإسلام الحاسم من العصر الجاهلى وضربه صفحًا عن الوثنية العربية[١].

وهناك من يربط بين غياب الأساطير العربية وبين حياة البداوة التى كان يعيشها العرب قبل الإسلام، وفقر الديانة البدوية لدى الجاهليين[٢].

كما أن هناك من يرجع فقر الجانب الأسطورى فى تراثنا، إلى عدم وجود تلك الحروب الأسطورية بين الأمة العربية وسواها من الأمم، هذه الحروب التى كانت المناخ الذى نشأت فيه الملامح التى تروى البطولات الأسطورية الخارقة لأبطال الأمة فى مواجهة الأعداء؛ فلم تكن فى تاريخ العرب الأوائل مثل تلك الحروب، وإنما كانت أخبارهم كلها عن حروب قبائلهم فيما بينها، وعن التواريخ التى يحفظها رواتهم[٣].

(١) انظر: Chelhod (J): Le monde mythique arabe, Journal de la Société des Africanistes, T.. 24, p. 49.

ود. أحمد كمال زكى. الأساطير ص ٢٢.

(٢) Fahd (Tawfic): La divination arabe, Brill - Leiden 1966, p. 14.

(٣) انظر: د. بدوى طبانة: التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى. الطبعة الثانية. مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧ ص١٢٦

وعلى أية حال مهما كانت الأسباب فإن مجال الأساطير العربية مازال محتاجًا إلى الكثير من التنظيم، والكثير من الجهود العلمية، فلعل أبحاثا أكثر تعمقا تسمح لنا ذات يوم بإلقاء مزيد من الأضواء على هذا الجانب من جوانب الفكر العربى قبل الإسلام الذى لا يزال بعد غامضًا[1].

على أن الدراسات القليلة التى تمت فى هذا المجال قد حققت نتائج ملموسة، وتوصلت بالفعل إلى وجود بعض المأثورات الأسطورية فى التراث الجاهلى؛ كالأخبار المروية عن الجن، وعن العرب البائدة، وكتفسيرهم لأسماء بعض الأمكنة كاسمى جبلى «أجا وسلمى»، واسم أحجار «النسوة» على الطريق بين مكة ووادى عربة، حيث صاغوا حول هذه الأسماء بعض القصص الأسطورية، وكبعض عباداتهم والقصص التى حاكوها حول الأصنام والنجوم التى كانوا يقدسونها. وأخيرًا بعض الأساطير التى رووها حول بعض الأشخاص؛ كأسطورة زرقاء اليمامة، ونسور لقمان بن عاد، وحياة الكاهنين شق وسطيح[2] وغير ذلك من المأثورات التى تدل فى مجملها على أنه كان للعرب تراث أسطورى، وأنه فى حاجة إلى مزيد من الجهود العلمية لإلقاء مزيد من الأضواء عليه.

بل لقد ذهب بعض من عرض لدراسة هذا الموضوع إلى حد قبول الافتراض بأن اليونان قد استعاروا بعض آلهتهم كأبولو وديونسيوس وهرمس عن طريق التجار العرب الجنوبيين منذ القدم[3]، ولكن الجميع يكادون يلتقون على ندرة ما وصلنا من تراثنا الميثولوجى، سواء كان ذلك هو كل ما للعرب من أساطير، أو أنه كان لهم تراث أسطورى أكثر غنى لم يصل إلينا.

---

(١) Le monde mythique arabe, p. 61.

(٢) يراجع: محمود سليم الحوت: فى طريق الميثولوجيا عند العرب، مطبعة دار الكتب. بيروت ١٩٥٥، ود. أحمد كمال زكى: الأساطير، ومقدمة عبقر لشفيق المعلوف، و Le monde mythique arabe La divination arabe,

(٣) محمود سليم: فى طريق الميثولوجيا عند العرب ص ١٦.

شاعرنا المعاصر والموروث الأسطورى:

إن صلة الشاعر العربى بالأساطير صلة قديمة ترجع إلى العصر الجاهلى ذاته، حيث احتوى الشعر العربى منذ ذلك العصر على بعض الإشارات الأسطورية كالإشارة إلى حكاية زرقاء اليمامة الأسطورية، ولبد نسر لقمان بن عاد، وأسطورة الهامة أو الصدى ـ وهى هامة تخرج من رأس القتيل وتنادى: اسقونى حتى يؤخذ بثأره ـ . . . إلخ[1]، ولكنها كانت بالطبع كلها إشارات عابرة لا تمثل منهجًا فى توظيف الأسطورة.

واستمر الحال على ذلك حتى العصر الحديث، فحاول شاعرنا المعاصر أن يستغل ما توافر له من معطيات تراثه الأسطورى، بأسلوب أكثر نضجًا واكتمالا، ولقد قام أحد شعرائنا المعاصرين وهو الشاعر المهجرى شفيق المعلوف بجهد رائع فى هذا المجال على المستويين العلمى والفنى، حيث قام ـ على المستوى الفنى ـ بمحاولة تناول بعض معطيات تراثنا الأسطورى فى ملحمته «عبقر» وإن كانت محاولته تلك قد تمت فى إطار صيغة «التعبير عن الموروث»، أو بالتحديد فى إطار الحد الفاصل بين صيغتى «التعبير عن الموروث» و«التعبير به» وقد سبقت الإشارة إلى ذلك فى السفر الأول من هذا البحث.

أما على المستوى العلمى فقد قدم الشاعر لكتابه «عبقر» بمقدمة ضافية تعد من أوفى ما كتب فى العربية من دراسات حول تراثنا الميثولوجى.

أما شعراء مرحلة «التعبير عن الموروث» فقد وجدوا تراثنا الأسطورى ـ فى مجال الشخصيات بالذات ـ على هذا الحظ من الفقر، فحاولوا أن يوظفوا الشخصيات الأسطورية القليلة التى وجدوها بين أيديهم، كشخصيات زرقاء اليمامة وسطيح الكاهن وشداد بن عاد ولقمان بن عاد وغيرهم.

وكانت أوفر هذه الشخصيات حظًا من اهتمام شعرائنا شخصية زرقاء اليمامة[2]، حيث وظفت فى أكثر من قصيدة، والدلالة الأساسية التى حملتها

---

(١) انظر: د. احمد كمال زكى: الأساطير ص ٩٠، ٩١، نقد، دراسة وتطبيق ص ١٣٥ ١٢٦، ود. نورى حمودى القيسى: الأساطير وانتفاع الشاعر الجاهلى بها. الأقلام. عدد ٤ السنة الخامسة ص ١٠٠.

(٢) انظر القصة فى تاريخ الطبرى، المطبعة الحسينية، مصر (بدون تاريخ) جـ ٢ ص ٣٨، ٩٣، وفى طريق الميثولوجيا عند العرب ص ١٧٨ ـ ١٨١.

زرقاء اليمامة فى شعرنا المعاصر هى القـدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه والتنبيه إليه وتحمل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى التحذير.

ولعل أول من استدعى زرقاء اليـمامة فى صيغة «التـعبير بالموروث» من بين شعرائنا المعاصـرين الشاعر الفلسطينى محمد عز الدين المناصرة فـى قصيدته «زرقاء اليمامة»[1] وفيها يرمـز بالزرقاء إلى هذه القوى التى تنبأت بالأخطار قبـل وقوعها، ولم يصغ أحد إليها وكانت النتيجة الدمار للجميع:

قلت لنا إن الأشجار تسير
تقفز . . تركض فى الوديان
فى اليوم التالى يازرقاء . . . .
كان الجيش السفاح
ينحر سكان البلدة فى عيد النحر
قلعوا عين الزرقاء الفلاحة
خلعوا التين الأخضر من قلب الساحة

ثم تبنى الشـاعر أمل دنقل هذا الرمـز فى قصيـدته الجيـدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة»[2] التى تعد أنضج قـصيدة وظفت هذه الشخصـية لتعبـر من خلالها عن رؤيا معاصرة.

ومن بعدهمـا استدعى الشاعـر خالد محيى الدين البـرادعى شخصـية زرقاء اليمـامة فى قـصيـدته «رحلة فى عينى زرقـاء اليمـامة»[3] وهو يستـخدمـها بنفس المدلول، القدرة على الكشف والـرؤية البعيدة، والشـاعر فى القصـيدة يطلب من الزرقـاء أن تعلمـه نفاذ الرؤية، لـيسـتطيع أن يرى عـرينا النابت كـالفطر على كل الجهاتِ ونحن لا نبصره من مسافة قدم.

ويستعـير الشاعر عينى الزرقاء لـيرى من خلالهما ما يسـود الوجوه من سوء وفساد، فيرى:

---

(١) آداب ديسمبر ١٩٦٦ ص ٣٣، وديوان: ياعنب الخليل ص ٥٣.

(٢) سندرس هذه القصيدة بالتفصيل فى السفر الثالث.

(٣) مجلة الأقلام. السنة الثامنة. العدد التاسع. ص ٢١.

كأن أرض الحب ينمو فى ثراها الجوع
وتذبل الحروف
والماء يغلى والأزاهير ـ أرى ـ كأنها السيوف
رأيت أن السيف
يفتتح المواسم المحتجبة
ويذبح الشمس ليستريح حاكم . . . . .
كيف يصير الخوف
عطراً لكل أنف . . . إلخ.

أما شخصية سطيح الكاهن ـ وقد كان كما تروى عنه الأساطير العربية لحما بلا عظام، وكان يدرج كما يدرج الثوب، وله قدرة على التنبؤ بالغيب، والإخبار بما سيحدث قبل حدوثه ـ فقد تناولها شفيق المعلوف فى ملحمته عبقر وحاول فى «نشيد الكاهن سطيح»[1] من تلك الملحمة أن يؤول شخصيته تأويلا خاصاً، وأن يرد حكمته إلى القدرة على السخرية بالحياة:

على فمى ابتسامة هازئة	تفيض بالسخرية الموجعة
أواجه النسائم الهادئة	بها كما أواجه الزوبعة
ياواقف العمر على حكمة	مركومة كالغيم خلف الجباه
الحكمة الحكمة فى بسمة	تمحض الهزء بها فى الشفاه

وواضح أن هذا تأويل للشخصية وتفسير لها لم يرق إلى مرتبة استخدامها والتعبير بها.

وقد وظف الشاعر شاذل طاقة شخصية سطيح فى نشيدين من قصيدته الطويلة «ضائعون وغرباء»، رمزاً للقوى المتنبئة التى تستكشف المستقبل وترى ما سيحدث فيه.

فى أول النشيدين «سطيح والغرباء»[2] يأتى إليه الغرباء ـ رموز الذين يدركون أبعاد المأساة فى وطننا العربى ولكنهم لا يعرفون الحل ـ ليسألوه عما يخبئه لهم

(١) عبقرة ص ٢٤٠.
(٢) ديوان: الأعور الدجال والغرباء ص ٤٥.

المستقبل:

سطيح .. ياسطيح

يانطفة من رجل مسلول

فى رحم أنثى الغول

جئناك نشكو همنا الوبيلا

فاقرأ سطور الريح

واكشف لنا المصير والمجهولا

أما النشيد الثانى «نبوءة سطيح»[1] فيسوق فيه سطيح بشارته إلى الغرباء، بميلاد عربى جديد يبعث الحياة فى أوصال الأمة العربية، ويقضى على غربة الغرباء وضياعهم.

قد جاءت البشرى مع الصباح

تحملها الرياح ....

الريح قالت والصدى يعيد:

فى رحم كل امرأة محمد جديد

يمسح دمع الثاكلات .. يبعث الحياة

فتومض البسمة فى الشفاة

. أما شخصيات لقمان بن عاد، وشداد بن عاد وسواهما فلم يستخدمها شعراؤنا المعاصرون إلا فى إشارات عابرة.

وقد حاول شاعرنا المعاصر ـ أمام إحساسه بفقر تراثنا الأسطورى ـ أن يعوض هذا الفقر فى المصدر الأسطورى من مصادر موروثنا، متخذًا ثلاثه مسالك لسد هذا النقص:

---

(١) السابق ص ٥٣.

وأول هذه المسالك وأكثرها شيوعا ـ وبخاصة فى بداية محاولات استدعاء الشخصيات التراثية ـ اللجوء إلى الأساطير الأجنبية، فشاعت فى شعرنا الأساطير الإغريقية والبابلية والفينيقية وامتلأت قصائد شعرائنا بأسماء سيزيف وبروميثوس، وأوليس وأوديب وهرقل من التراث الأسطورى الإغريقى، وتموز وعشتار وأدونيس وأنكيدو . . . من التراث الفينيقى والبابلى.

وقد كان هذا الاتجاه وجهًا من الوجوه السلبية لتجربة استدعاء الشخصيات التراثية فى شعرنا المعاصر حيث أحدث فجوة بين الشاعر وجمهوره، حالت بين الجماهير والاستجابة السريعة لهذه التجربة، وجعلتهم ينصرفون عنها لإحساسهم بغربة هذه الشخصيات على وعيهم وإحساسهم، وحتى أقرب هذه الشخصيات إلى التراث العربى وهى شخصيات الأساطير البابلية والفينيقية انقطعت صلة الإنسان العربى بها منذ زمن بعيد، وأصبحت «هذه الأساطير الوثنية لا تعنى شيئًا بالنسبة للأغلبية الساحقة من الأمة العربية، وأنها مجهولة لديها بشكلها التاريخى الذى يقتبسه الشعر المعاصر، فلقد وضع الفتح العربى حدًا فاصلاً بين تاريخ سوريا والعراق القديم، وبين التاريخ الذى تلا الفتح العربى»(١).

أما المسلك الثانى الذى لجأ إليه شعراؤنا فهو استمداد بعض الملامح الأسطورية من المصادر التراثية الأخرى، كالمصدر الدينى والمصدر الفولكلورى ـ ولقد ارتبطت الأساطير فى كل الحضارات بهذين المصدرين ـ ولما لم يكن للأساطير مجال فى التراث الإسلامى فقد استمد الشعراء بعض الملامح الأسطورية لبعض الشخصيات من الديانات الأخرى، أو مما أدخله بعض المفسرين المسلمين فى تفاسيرهم من مرويات أسطورية كحديثهم عن مدينة إرم الأسطورية التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم وبناء شداد بن عاد لها، وحديثهم عن يأجوج ومأجوج وابنهما ماشاء الله.

أما تراثنا الفولكلورى فقد حفل بعدد من أبطال الحكايات الخرافية الذين يحملون ملامح أسطورية ـ خصوصًا إذا أخذنا الأسطورة بالمفهوم الشامل الذى حددناه من قبل ـ فالسندباد مثلاً وعلاء الدين وسيف بن ذى يزن وإن لم يكونوا

(١) سلمى الخضراء الجيوسى: شعر خليل حاوى صوت جيل بأكمله. آداب ابريل ٥٨ ص ٤٩.

أبطالاً أسطوريين بالمفهوم الدقيق للبطل الأسطورى فإنهم يحملون بعض الملامح الأسطورية، المتمثلة فى تلك المغامرات الخارقة التى كانوا يقومون بها والتى لا يمكن أن توجد فى الواقع، كاتصالهم بالكائنات فوق الطبيعة ومغامراتهم معها. «ويبدو الأمر على أى حال كما لو كان علينا ألا نفصل بين الأساطير... والحكايات الخرافية، لأننا نعجز دائمًا عن أن نجد فروقًا واضحة فى شكلها ومضمونها، وكثيرًا ما تحكى أسطورة ما أعمالاً تسردها بتفصيلاتها الخرافية، وإلا فهل ثمة فرق كبير بين رحلة أوليس ورحلة السندباد؟!»[1].

وعلى الرغم من أن معظم الذين استدعوا شخصية السندباد لم يستغلوا ملامحها الأسطورية فإننا لا نعدم أن نجد بعض القصائد التى وظفت بعض ملامحه الأسطورية كمغامرته مع طائر الرخ مثلاً، وقد استخدمت فى أكثر من قصيدة من قصائد شعرنا المعاصر، ولعل الأمر بالنسبة لعلاء الدين أوضح، فكل القصائد التى استخدمته اعتمدت على الملمح الأسطورى فى شخصيته وهو امتلاكه للمصباح السحرى الذى يستطيع بواسطته أن يسيطر على الجنى خادم المصباح.

كما أن واضعى السير الشعبية الذين استمدوا أبطال سيرهم من التاريخ، أضفوا على هؤلاء الأبطال كثيرًا من الملامح الأسطورية، وتعتبر شخصية سيف بن ذى يزن أغنى شخصيات هؤلاء الأبطال بالملامح الأسطورية، التى أضفاها عليه واضع سيرته، حيث جعله يقوم بكثير من المغامرات الخارقة، فهو الذى شق مجرى النيل بعد أن حصل على كتاب النيل المرصود فى الحبشة، وهو يتعامل مع الجن، ومع السحرة، وبعض الكائنات الأخرى فوق الطبيعية، بل إن واضع السيرة يجعل له أختًا من الجن هى عاقصة، وقد رأينا كيف استغل بعض الشعراء كعبدالعزيز المقالح وخالد أبو خالد هذه الملامح الأسطورية فى شخصية سيف بن ذى يزن.

أما المسلك الثالث الذى سلكه شعراؤنا لسد النقص الذى أحسوه فى تراثنا

(١) د. أحمد كمال زكى: الأساطير ص ١٧.

الأسطورى، فيتمثل فى محاولتهم إضفاء ملامح أسطورية على بعض الشخصيات التراثيه غير الأسطورية التى استمدوها من مصادر تراثية أخرى، بحيث يجعلون منها شخصيات أسطورية.

فشخصية كشخصية مهيار مثلاً التى استمدها أدونيس من الموروث الأدبى لا تحمل فى مصدرها التراثى أية ملامح أسطورية، ولكن أدونيس حاول أن يضفى عليها طابعًا أسطوريًا عن طريق منحها بعض القدرات والقوى الخارقة، وحتى فى «المزمور» النثرى الذى يقدم به قصيدة «فارس الكلمات الغريبة» ـ وهى إحدى القصائد التى استخدم فيها شخصية مهيار ـ يبدو لنا مهيار شخصية أسطورية شديدة الغرابة: «فهو يقبل أعزل كالغابة، وكالغيم لا يرد، وأمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه. يرسم قفا النهار ويصنع من قدميه نهارًا ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتى. إنه فيزياء الأشياء، يعرفها ويسميها بأسماء لا يبوح بها، إنه الواقع ونقيضه، والحياة وغيرها»[1]....

ثم يستخدمه بعد ذلك على امتداد القصيدة بهذه الملامح الغريبة، فهو فى مقطع «ملك مهيار»[2]:

ملك مهيار

ملك والحلم له قصر وحدائق نار......

ملك مهيار

يحيا فى ملكوت الريح ويملك فى أرض الأسرار

وفى مقطع «وجه مهيار»[3] من نفس القصيدة يغدو

وجه مهيار نار

تحرق وجه النجوم الأليفة

هوذا يتخطى تخوم الخليفة

(١) ديوان: أغانى مهيار الدمشقى ص ١٣.

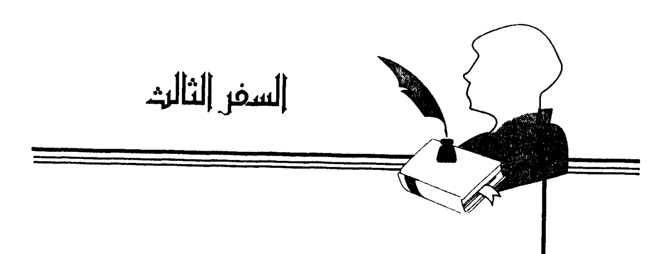
(٢) السابق ص ١٦.

(٣) السابق ص ٢١.

ونفس هذا المسلك سلكه الشاعر مع شخصية عبد الرحمن الداخل كما رأينا فيما سبق.

وقد كان هذا التصرف منزلقًا خطرًا حيث كان التطرف فى هذا الاتجاه يباعد بين الشخصية وبين مصدرها التراثى، ومن ثم بينها وبين ما ارتبطت به من دلالات فى وجدان المتلقى، الأمر الذى يفقدها قدرتها على الإيحاء، وليس معنى هذا بالطبع أنه مطلوب من الشاعر أن ينقل ملامح الشخصية كما هى فى التراث تمامًا وإلا لأصبح عمله نوعًا من «التعبير عن الموروث»، وإنما مطلوب منه أن يسقط على الشخصية التراثية من التفسيرات والتأويلات ما تحتمله ملامحها التراثية، فليس فى ملامح مهيار التراثية كلها ما يساعد على مثل هذا التأويل لشخصيته.

وقد تبين مما سبق أن الأواصر بين المصادر التراثية شديدة التشابك، وأن التمييز بينها ليس حاسمًا، وأنه من الممكن أن تتوزع ملامح الشخصية بين أكثر من مصدر تراثى، ومن الممكن أن تصنف الشخصية الواحدة تحت أكثر من مصدر بعدة اعتبارات مختلفة؛ فشخصية كشخصية عنترة من الممكن اعتبارها شخصية أدبية، أو شخصية تاريخية، أو شخصية فولكلورية بحسب ما يستعيره الشاعر من ملامحها.. وهكذا.



تكنيكات توظيف الشخصية التراثية
فى شعرنا المعاصر

توطئة

يحاول هذا السفر أن يتناول طرائق توظيف الشخصية التراثية، وأساليب هذا التوظيف وصوره، ولعل هذا الجانب بالذات هو أكثر جوانب القضية تعقيدًا، وخصوبة فى ذات الوقت، وهل ثمة ما هو أكثر تعقيدًا وصعوبة من محاولة استخلاص معالم منهج فنى لتوظيف الشخصية التراثية فى شعرنا من خلال النماذج الشعرية، على حين أن هذا المنهج لم تتبلور معالمه بعد بالقدر الكافى على المستوى الفنى ـ فضلا عن المستوى النظرى الذى يكاد يكون أرضًا بكرًا لم تمس بعد ـ ؟! وهل ثمة ما هو أكثر خصوبة من محاولة ارتياد هذه الأرض البكر والضرب فى مجاهلها وغرس راية هناك؟!

والتكنيكات فى عنوان هذا السفر تعنى مجموعة الطرائق والأساليب التى يلجأ إليها الشاعر المعاصر فى توظيف الشخصية التراثية للتعبير بها، ومجموعة الأشكال والصيغ الفنية التى يتبلور فيها هذا التوظيف، ومجموعة التصرفات التى يتصرفها بالنسبة للشخصية التراثية، بهدف تطويعها للتعبير عن التجارب المعاصرة التى يوظفها الشاعر للتعبير عنها.

إنها ببساطة تعنى كل ما يتصل بالجانب الفنى لعملية توظيف الشخصية التراثية، ومن ثم فإن مستويات التناول فى هذا السفر ستتعدد بتعدد أبعاد هذا الجانب من جوانب القضية.

خطوات تكنيك توظيف الشخصية

طبيعى أن الشاعر حين يوظف شخصية تراثية فإنه لا يوظف من ملامحها إلا ما يتلاءم وطبيعة التجربة التى يريد التعبير عنها من خلال هذه الشخصية، وهو يؤول هذه الملامح التأويل الذى يلائم هذه التجربة، قبل أن يسقط عليها الأبعاد المعاصرة التى يريد إسقاطها عليها.

وإذن فعملية توظيف الشخصية التراثية تمر بمراحل ثلاث:

أولاً: اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية.

ثانيًا: تأويل هذه الملامح تأويلاً خاصًا يلائم طبيعة التجربة.

ثالثًا: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح، أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح بعد تأويلها.

فإذا ما أخذنا شخصية كشخصية الخنساء فسوف نجد ملامحها التراثية متعددة يصلح كل منها أن يتبنى ليحمل تجربة أو بعدًا من تجربة معاصرة؛ فهى أولاً شاعرة من أعظم من عرفهن تاريخنا الأدبى من شاعرات، وهى ثانيًا أشهر راثية فى تاريخنا الأدبى، وهى ثالثًا مثال المرأة الثابتة العقيدة، القوية الإيمان، التى قالت عبارتها المشهورة عندما أتاها خبر استشهاد أبنائها فى أحد الفتوح «لقد شرفنى الله باستشهادهم».

فإذا ما جاء شاعر كممدوح عدوان يوظف شخصية الخنساء فى قصيدته «روى عن الخنساء»[1] فإنه يوظف من ملامح الخنساء العديدة ملمح «الرثاء والتفجع»، وهو يؤول هذا الملمح بما يتلاءم والتجربة التى يريد أن يعبر عنها من خلال الخنساء، فيعطى هذا الرثاء مدلولاً شاملاً بحيث لا يغدو هذا الرثاء رثاء الخنساء لأخيها صخر، وإنما يغدو رثاء كل مفجوع لكل عزيز فقده ـ سواء كان هذا الراثى رجلاً أو امرأة أو جماعة، وسواء كان المرثى شخصًا، أو جماعة، أو حتى قيمة من القيم أو معنى من المعانى ـ ،فى إطار هذا التأويل تصبح الخنساء

(١) ديوان: الظل الأخضر. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٦٧ ص ١٥.

وشخصية أخيها صخر رمزين شاملين صالحين - بما اكتسباه من طاقات إيحائية رحيبة - لحمل ملامح كل راثية وكل مرثى، ويصبح رثاء الخنساء لصخر بدوره رمزا شاملاً صالحًا لحمل ملامح كل رثاء، سواء كان صادقًا كرثاء الخنساء أم كان زائفا، وسواء كان شاهدًا على عاطفة وفاء نبيلة، أم دليلاً على خصلة جبن ذميمة.

وفى إطار هذه الدلالة الشاملة لهذا الرمز يصبح مقبولاً أن يأخذ صخر فى القصيدة ملامح الحسين عليه السلام - حيث إنه قد تخلى عن دلالته الخاصة وأصبح رمزًا لكل شهيد - وبالتالى تأخذ الخنساء ملامح الباكين على الحسين - حيث إنها بدورها تخلت عن ملامحها الخاصة وأصبحت رمزًا لكل نادبة - وأخيرا يتخلى رثاؤها بدوره عن دلالته الجليلة النبيلة ليأخذ معنى البكاء العاجز الجبان، بكاء الذين أسلموا الحسين وتخلوا عنه ليقتل ظامئا والفرات أمامه:

تبح حناجر النداب من ندم بعاشوراء
يهيم النهر كالمجنون، والتمساح يسكب فيه أدمعه
ويملأ جوفه المسعور بالحمأ
ولكن القتيل بكربلاء يموت وسط النهر من ظمأ

وبهذا المدلول الشامل الذى أضفاه الشاعر على رمز الخنساء استعارها للتعبير عن التجربة المعاصرة التى أراد منذ البدء أن يوظف الخنساء للتعبير عنها؛ فصخر الذى اتحد فى بداية القصيدة بالحسين عليه السلام وأخذ ملامحه يأخذ من جديد ملامح الشهداء المعاصرين، وتأخذ الخنساء ملامح الباكين على هؤلاء الشهداء والذين لا يفعلون من أجلهم سوى البكاء، وأخيرًا يأخذ بكاؤها، وبكاء الذين كانت تتأسى بهم وتتعزى ببكائهم فى فقد أخيها فى بيتها الشهير:

ولولا كثرة الباكين حولى   على قتلاهمو لقتلت نفسى

يأخذ هذا البكاء الجليل - عن طريق الاستيحاء العكسى - دلالة مضادة فيصبح رمزًا للهوان والضعف، وسببًا من أسباب المأساة بعد أن كان بالنسبة للخنساء عاملا من عوامل العزاء:

ولولا كثرة الباكين حولى ماتعرت نسوة للفاتحين ضحى

ولا اهترأت سيوف الجند فى بيتى

ولا قتلت قبيلتنا ابنها صخراً، ولا عشنا بلا شمس

ولا جاء الرجال إلىّ فى أثواب نسوتهم لينسونى صدى ميتى

وهكذا تتحد المدلولات الثلاثة لكل من هذه الرموز الثلاثة فتكتسب شمولا وغنى ورحابة، ويستطيع الشاعر من خلالها أن يعبر عن أدق خلجات تجربته، وأن يكسب هذه الخلجات وجوداً نابضاً ورحيباً وممتداً عبر التاريخ؛ استطاع - مستعيراً صوت الخنساء - أن يعبر عن عمق فجيعته فى هؤلاء الذين سقطوا فى ساحة الشهادة، وكانوا مصابيح تضىء لنا الليل، وأن يدين فى نفس الوقت هؤلاء الذين لم يفعلوا أكثر من البكاء العاجز الكاذب، هؤلاء الذين لم تحرك نخوتهم هذه الدماء الطاهرة، بل إنه يحملهم وزر هذه الدماء، ويستغل الشاعر بيت الخنساء المشهور فى رثاء صخر:

يذكرنى طلوع الشمس صخراً وأذكره لكل غروب شمس

ليعبر من خلاله عن إحساسه الدائم بالفجيعة:

يذكرنى غروب الشمس بالقتلى . . . بمن من ليلنا انطفأوا

ولقد وفق الشاعر فى اختيار غروب الشمس - دون شروقها - لشدة ارتباطه النفسى بانطفاء الشهداء، ثم يدين بعد ذلك زيف بكاء الباكين، ودموعهم التى تشبه دموع التماسيح:

وتجثم فوق أعيننا وحوش الليل، تأبى الشمس أن تأتى مع الريح

فيغرق فى الظلام المر شيطان بتسبيح

ويجهش حولنا فوج التماسيح

إن هذا البكاء موقف جبان وسلبى يجمد الزمن ويبث فى عروقه برودة الموت فلا يتحرك، ومن ثم فإن الشاعر لن يشارك فى مهرجان البكاء هذا رغم أنه أشد الجميع إحساساً بالفجيعة وأعمقهم شعوراً باللوعة، وأكثرهم إخلاصاً لذكرى هؤلاء الشهداء الذين لم تحرك قبورهم نخوة الفرسان فى نفوس أولئك الضعفاء:

يكر الدهر، لا يأتى لنا بغد، فبعد اليوم لا يأتى سوى الأمس
سأذكر ما حييت جدار قبر لم يخلف نخوة الفرسان فى نفس

وهكذا يبدأ الشاعر مـن هذا الملمح البسيط من شخصية الخنسـاء لينتهى بهذا البناء المعقـد الذى تتشابك فيه الرمـوز والدلالات، ويمتزج فيـه الماضى بالحاضر، ويتبادل التراثى والمعاصر ملامحهما فتغنى التجربة وتكتسب شمولا ورحابة وعمقًا.

* * *

الملامح التى يستعيرها الشاعر من الشخصية

١ ـ استعارة صفة من صفاتها:

قد يجد الشاعر أن البعد الذى يناسب تجربته من أبعاد الشخصية التراثية صفة من صفاتها، فيستعير هذه الصفة، ويجعلها هى محور عمله الشعرى، كما فعل البياتى مثلافى قصيدة «أبو زيد السروجى»[1] فقد استعار من شخصية أبى زيد صفة الوصولية والانتهازية فيه، وهو يبتدئ من هذه الصفة فى أبى زيد ثم يؤولها ويضفى عليها لونًا من الشمول لتضم كل من كانوا على شاكلته، ومن خلال هذا التأويل للشخصية يدين الانتهازيين والوصوليين فى عصرنا وفى كل العصور، فأبوزيد ـ كما قدمه الحريرى فى مقاماته ـ :

كان يغنى . . كان شحاذًا بلا حياء
يجتر ما فى كتب الأموات . . أو يسطو على الأحياء
كان يغنى فى المواخير وفى ولائم الملوك فى شهية، لأنه كان بلاحياء

ويأخذ الشاعر فى تأويل هذه الملامح بحيث تكتسب لونًا من الشمول يجعلها صالحة لتحمل الدلالات التى يضفيها الشاعر عليها، فعلى حين نرى فى الأبيات السابقة أن هذه القسمات تكاد تكون خاصة بأبى زيد، نراها بعد ذلك ترحب بحيث تصلح لأن تضم مع أبى زيد كل من كانوا على شاكلته:

كان بلا صوت يغنى . . كان فى أسماله السوداء
يظهر فى كل مكان راكبًا يغلته البرصاء
تتبعه الغربان والوباء

ومن هذه الدلالة العامة التى أضفاها الشاعر على شخصية السروجى يتوصل إلى إدانة كل من هم على شاكلته فى كل عصر، وفى كل مكان، هؤلاء الذين يسيرون فى ركاب كل ظالم ومفسد، يغنون لعتوه ويباركون مفاسده، ويفرحون للسقوط:

---

(١) ديوان: كلمات لا تموت ص ٩٢.

كان يغنى عندما أغار هولاكو على بغداد
واستسلمت طرواد
وعلقت فى قلب مدريد وفى أبوابها الأعواد

٢ ـ استعارة بعض أحداث حياتها:

قد يجد الشاعر أن ما يلائم تجربته من ملامح الشخصية المستعارة ليس هو صفاتها المجردة، وإنما بعض أحداث حياتها، وربما استعار الشاعر هذه الأحداث أو هذه المواقف للتعبير عن دلالات تجريدية، ولكنه يستخدم فى التعبير عنها هذا الموقف من مواقف الشخصية أوذاك الحدث من أحداث حياتها.

فى قصيدة «فى البدء كان العصيان»[١] مثلا للدكتور عبده بدوى يوظف الشاعر شخصية ابن نوح عليه السلام، مستعيرًا من ملامح هذه الشخصية حادث تمرده على أبيه ورفضه أن يركب معه فى الفلك، ومباركًا هذا الرفض الذى دفع ابن نوح حياته ثمنًا له:

إنى مولود ـ والدنيا تبكى من حولى ـ من قلب فيه جروح
من طوفان عات مبحوح
فأنا ولد عاص لم يتبع فى خوف نوح . . . .
لا تصرخ ياربان الفلك المقلع «اركب معنا»
لا تخفق من حولى بجناح الرحمة
فوحيدًا . . ثم وحيدًا، سوف أظل على القمة
مهما صعدت فى روحى أقدام الطوفان

والشاعر يؤول هذا الموقف الرافض بحيث يحمل ملامح رفضه هو للقهر، ورفضه للخوف الذى يتحول إلى سجن يسجن الإنسان فيه نفسه، ويمجد العصيان والتمرد على الضعف:

---

(١) آداب نوفمبر ٦٨ ص ٢٢.

فلماذا نطفئ فينا فى هذا اليوم البركان
نغدو آسادا تحسب أن حواليها القضبان
من خوف القضبان . . . .
ما أشهى أن يبدأ إنسان رحلته فى هذا العالم
ملتفًّا شدة دفتحتان بالعصيان . . مضيئًا بالعصيان

٣ ـ اقتباس بعض أقوالها:

ونعنى بهذا الاقتباس الذى يكون مقصودًا به استدعاء شخصية صاحبه ولا يكون مقصودًا لذاته؛ فالشاعر قد يوظف نصًّا ما لقيمته التراثية الخاصة بصرف النظر عن ارتباطه بقائل معين، وفى مثل هذه الحالة لا يكون النص من ملامح الشخصية التراثية، فحين تقول شاعرة كسلمى الخضراء الجيوسى فى قصيدتها «بلاجذور»[١] ـ مصورة ذلك الحزن الطقوسى الذى لا ينبع عن إحساس صادق بالفقد على لسان فلسطينية تتحدث عن وفاة عمها الذى كان ينزل ضيفًا على أسرتها ـ :

ثم أسلمناه للكون الكبير
وغرقنا فى رثانا
«رب ورقاء هتوف فى الضحى» هاجت شجانا
فذكرناه، وغصنا فى بكانا
واسترحنا من نشازات الضمير

فإنها تستخدم البيت المشهور:

رب ورقاء هتوف فى الضحى ذات شجو صدحت فى فنن

دون أن تحاول عن طريق هذا البيت استدعاء شخصية صاحبه، فالذى يهمها هو البيت فى ذاته كقيمة فنية وتراثية ذاتية.

ولكن حين تقول فدوى طوقان فى قصيدتها «آهات أمام شباك التصاريح عند جسر اللنبى»:

---

(١) ديوان: العودة من النبع الحالم. دار الآداب. بيروت ١٩٦٠ ص ١٤٦.

فإنها تستدعى من خلال هذا الشطر شخصية صاحبته ليلى العفيفة، وموقفها فى أسر الفرس - كما سبقت الإشارة إلى ذلك عند تحليل القصيدة - ومثل هذا الاقتباس هو الذى يعد من ملامح الشخصية التراثية.

وهذا الملمح يأتى فى الغالب مرتبطًا بالملمحين السابقين أو بواحد منهما، ونادرًا ما أتى وحده مستقلا فى قصيدة، ومن النماذج النادرة التى اعتمد فيها الشاعر اعتمادًا كليًّا على اقتباس تراثى مقطع «قال طرفة بن العبد»[1] من قصيدة «كلمات إلى الحجر» للبياتى، فالمقطع برمته عبارة عن اقتباس لأربعة أبيات من معلقة طرفة، أحس القارئ معها أنها كافية - عن طريق استدعائها لطرفة وحياته الجامحة، المتمردة على مواضعات مجتمعها، والطامحة إلى التفرد - للتعبير عن تفرد الشاعر بأفكاره وقيمه، وتحمله راضيًا نبذ قومه له فى سبيل تأكيد ذاته وتمرده؛ يقول الشاعر فى هذا المقطع - وهو أحد خمسة مقاطع تتكون منها القصيدة يحمل كل منها عنوانًا خاصًّا ويعبر عن بعد خاص من أبعاد تجربة الشاعر - :

ومازال تشرابى الخمور ولذتى	وبيعى وإنفاقى طريفى ومتلدى
إلى أن تحامتنى العشيرة كلها	وأفردت إفراد البعير المعبَّد
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتى	فدعنى أبادرها بما ملكت يدى
كريم يروِّى نفسه فى حياته	ستعلم إن متنا غدًا أينا الصدى

فالأبيات بنصها من معلقة طرفة[2]، ولم يضف إليها الشاعر أى شىء وبعدها مباشرة ينتقل الشاعر إلى مقطع آخر.

وقد يوظف الشاعر الاقتباس بدون أى تحوير فى النص التراثى، كما فعل

(١) ديوان: الموت فى الحياة ص ١٣٠، ١٣١.
(٢) انظر: معلقات العرب، للدكتور بدوى طبانة، ط٢. الأنجلو المصرية ١٩٦٧ ص ١٣١.

البيـاتى وفدوى، وقـد يحوره بما يتلاءم وتجـربته، فـحين يقول مـحمـد عز الدين المناصرة فى قصيدة «أضاعونى»[(١)]:

ولما بدت جـولان فـى الأفق طفلة ... نظرت فلـم تنظر بعـينـيك للردى

تقـطع أســـبــــاب المـودة بينـنا ... عـشيـة سلمناك طوعًـا إلى العـدا

فإنه يحـور بيتين لامرئ الـقيس ـ الذى يستعـير الشاعـر شخصيـته فى هذه القصيدة ـ من قـصيدته التى قالها وهو فى طريق رحلته إلى قيصـر، وهذان البيتان هما:

فلمـا بـدت حـوران والآل دونهـا ... نظرت فلـم تنظر بعـــينيك مـنظرا

تقطـع أســبــاب اللـبــانة بيـننا ... عشـية جاوزنـا حماة وشـيزرا (٢)

وقد حـورهما الشاعر على هذا النحـو ليلائما مـايهدف إلى التعبـير عنه من خلالهمـا، وهو إدانته لهؤلاء الذين تخلوا ـ طائعين ـ عن قطعـة غالية من الأرض العربية، وحوران مدينة بالشام كما أن الجولان قطعة من أرض الشام.

وقد يكون التحوير بهدف توليد ضرب من المفارقة التصويرية، وذلك بإضفاء دلالة جديدة على النص مضـادة لدلالته التراثية لإبراز نوع من المفـارقة التى تخدم هدف الشاعر كمـا فعل ممدوح عدوان فى قصيدته السـابقة ـ «روى عن الخنساء» ـ ببيت الخنساء الذى تقول فيه:

ولولا كثْرة الباكين حولى ... على قتلاهم لقتلت نفسى

حيث حوره إلى «ولولا كثرة الباكين حولى ما تعرت نسوة للفاتحين ضحى»، فجـعل من البكاء الذى كان عـامل تسلية عـن المأساة فى بيت الخنساء عامـلا من عوامل المأساة وبعدًا من أبعـادها، بهدف إبراز هذا التناقض بين نوعين من البكاء،

(١) ديوان: الخروج من البحر الميت. ص ٥١.

(٢) انظر: ديوان امرئ القيس. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف مصر ١٩٥٨. ص ٦١، ٦٢.

نوع نبيل مجيد يصدر عن عاطفة قوية مشبوبة ونبيلة، ويمثله بكاء الخنساء، ونوع جبان ذليل يصدر عن ضعف وخور وانهيار، ويمثله بكاء الذين ينوحون على مأساتنا.

وأخيرًا قد يكتفى الشاعر بالإشارة إلى النص التراثى بدون أن يورده تامًا أو محورًا، كما فعل الشاعر معين بسيسو مثلا فى قصيدته «الشعر وخصيان السلاطين»[1] التى يتجه فيها إلى أبى الطيب شاكيًا إليه تسلل من لا يمتُّون إلى الشعر بصلة إلى حظيرة الشعر فى غفلة من حراسه، فهو يقول مخاطبًا المتنبى:

يا أبا الطيب قم صحِّ النواطير، وقم صحِّ القياثر
بشمت من لحمنا هذى الثعالب....
آه ياسيف المحارب

فهو فى هذه الأبيات يستحضر بيت المتنبى المشهور:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها — حتى بشمن وما تفنى العناقيد[2]

فيرمز بالثعالب إلى هذه الطوائف المتسلقة الوصولية، وبالنواطير إلى المخلصين من حراس الفن والعدالة، وبأبى الطيب إلى نموذج الشعر الأصيل.

هذه هى أنواع الملامح الأساسية التى يستعيرها الشاعر من الشخصية التراثية.

وقد يكتفى الشاعر باستعارة نوع واحد من هذه الأنواع يجعله هو محور القصيدة، أو محور الجزء من أجزاء القصيدة الذى يوظف فيه هذه الشخصية، وقد يجمع بين نوعين أو أكثر.

ففى قصيدة «من يوميات المتنبى فى مصر»[3] يجمع الشاعر أمل دنقل بين الأنواع الثلاثة فيستعير بعض صفات المتنبى كشاعريته، واحتقاره لكافور مع

(١) ديوان: الأشجار تموت واقفة ص ٨١.
(٢) ديوان أبى الطيب المتنبى بشرح أبى البقاء العكبرى، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإبيارى وعبد الحفيظ شلبى. مطبعة الحلبى. مصر ١٩٣٦ / ٤٣.
(٣) ديوان: البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ص ٤٣.

اضطراره لمدحه، ويستعير بعض أحداث حياته كرحلته إلى مصر والتحاقه ببلاط كافور، وأخيراً يستعير بعض أبيات المتنبى - مع بعض تحوير - ليعبر من خلال ذلك كله عما تفرضه السلطة بالقهر على أصحاب الكلمة من تغن بأمجادها الزائفة، وعن إحساس هؤلاء المقهورين بالازدراء لهذه السلطة الساقطة المهزومة التى تدارى سقوطها وهزيمتها بلون من التنمر على الرعية، وحلم أولئك المقهورين بواقع أكثر نبلا وعدالة وعزة؛ فأبو الطيب يحلم - فى غفوته - بسيف الدولة الحمدانى رمز القائد المسلم الشجاع والمنتصر، ورمز الرجولة الباسلة، ولكنه يصحو من غفوته ليصطدم بالواقع الكئيب الذليل المثير للسخرية الأليمة:

حلمت لحظة بكا

حين غفوت

لكننى حين صحوت

وجدت هذا السيد الرّخوا

تصدر البهوا

يقص فى ندمانه عن سيفه الصارم

وسيفه فى غمده يأكله الصدأ

وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ

يبتسم الخادم

.وكان قد تحدث فى بداية القصيدة عن دوره الذليل فى بلاط كافور وكراهيته لهذا الدور وقهره عليه، فهو - كشاعر - مقهور على التغنى ببطولات كافور الوهمية «يومئ يستنشدنى، أنشده عن سيفه الشجاع. وسيفه فى غمده يأكله الصدأ».

ويختم الشاعر القصيدة باستعارة بعض أبيات المتنبى فى قصيدته المشهورة «عيد بأية حال عدت ياعيد» .. بعد تحويرها لتلائم الغرض الذى يرمى إليه، حيث يقول:

عـيـد بأية حـال عـدت ياعـيـد — بماـمضى؟ أم لأرضى فيك تهـويد
نامت نواطير مصـرعن عساكرها — وحـاربت بـدلا منهـا الأناشـيـد

والبيتان كما هو واضح تحريف لبيتى المتنبى:

عـيـد بأية حـال عدت يا عـيـد — بما مـضى أم لأمـر فـيك تجـديد
نامت نواطير مـصر عن ثعالبـها — حتى بشمن، وما تفنى العناقيد(١)

وقد اتضح كيف جمع الشاعر بين أنواع ملامح الشـخصية الثلاثة ـ الصفة، والحدث، والاقتباس ـ واستغل الأنواع الثلاثة فيما يخدم غرضه.

٤ ـ استعارة مدلولها العام:

بقى نوع آخر يختلف فى طبيعته عن الأنواع الثلاثة السابقة، حيث لا يستعير الشاعر فـيه أى ملمح من الملامح الخاصة بالشخصـية، وإنما يستعير مـدلولها العام ويتخذ من هذا المدلول إطارًا عامًّا يملؤه بالملامح المعاصرة، بحيث لاترد داخل هذا الإطار أية إشارة خاصـة إلى الشخصيـة المستعارة، ولا ينطبق عليـها أى ملمح من الملامح التفصيلية المعاصرة التى يملأ الشـاعر بها الإطار، وإنما تظل الشخصية بمثابة الخلفية الرمـزية للقصيدة، يحس بها القـارئ ولكنه لا يلمسها ويمكن تسمـية مثل هذا النوع: استعارة المدلول العام للشخصية.

والفارق بين هذا النوع والنوع الأول ـ استعارة صفة من صفات الشخصية ـ أن الملامح التفصيليـة فى النوع الأول تنطبق على الشخصيات التـراثية ـ مع تحملها للدلالات المعاصرة التى يضـفيها الشاعر عليهـا ـ بينما فى هذا النوع لا ينطبق على الشخصية التراثية إلا المدلول العام فـقط، أما الملامح والصفات التفصيلية فى إطار ذلك المضمون العام فهى ملامح وصفات معاصرة.

(١) ديوان أبى الطيب المتنبى ٢ / ٣٩ ـ ٤٣.

ففى قصيدة «وجوه السندباد»[1] مثلاً للشاعر الدكتور خليل حاوى يستعير الشاعر المدلول العام لشخصية السندباد وهو المغامرة والرحلة فى سبيل الكشف، ويجعل المدلول العام إطارًا يملؤه بالملامح التفصيلية لمغامراته هو الوجودية الخاصة بحثًا عن ذاته، بحيث لا تشتمل القصيدة على ملمح واحد من الملامح التراثية لشخصية السندباد - باستثناء دلالته العامة على المغامرة والرحلة والاكتشاف، واسمه فى عنوان القصيدة - وإنما يظل السندباد رمز الارتياد والكشف والمغامرة والذى استعاره الشاعر لنفسه بمثابة الرمز العام الذى يلقى بظلاله الإيحائية على كل الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر، بحيث تظل الصلة بين أبعاد هذه التجربة وبين مغامرة السندباد قائمة فى وعى القارئ.

«وفى هذه الصورة ينحل الرمز القديم إلى واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزى، وإن كان الشاعر إنما يحدثنا عن واقعه الشعورى الذى يرتبط فى الوقت نفسه ارتباطًا شعوريًا وثيقًا بتلك الواقعة الرمزية القديمة، فإن تعبيره حينئذ عن هذا الواقع إنما يأخذ طابعًا رمزيًا لأنه استطاع أن يربط بين واقعته الشعورية الخاصة، والواقعة الأسطورية العامة»[2].

(١) سندرس هذه القصيدة فى مبحث «الشخصية عنوانًا على مرحلة» من هذا السفر.
(٢) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر ص ٢١٤، ٢١٥.

التوظيف الطردى والتوظيف العكسى

الأسلوب الشائع فى توظيف ملامح الشخصية التراثية هو توظيفها طرديًا، بمعنى التعبير بها عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طردًا مع الدلالة التراثية للشخصية؛ كتوظيف زرقاء اليمامة مثلاً للتعبير عن القدرة على التنبؤ والكشف، وتوظيف ابن نوح للتعبير عن الرفض والتمرد،والسندباد فى التعبير عن المغامرة والارتياد فى تجربة الإنسان المعاصر، لأن هذه المعانى تتوافق مع دلالة هذه الشخصيات فى التراث.

ولكن هناك أسلوبًا آخر لتوظيف الشخصية، يمكن تسميته التوظيف العكسى لملامح الشخصية التراثية، ويتمثل هذا الأسلوب فى توظيف الملامح التراثية للشخصية فى التعبير عن معان تناقض المدلول التراثى للشخصية، ويهدف الشاعر من استخدامه هذا الأسلوب فى الغالب إلى توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثى للشخصية والبعد المعاصر الذى يوظف الشخصية فى التعبير عنه.

فالشاعر كامل أيوب مثلا يوظف فى قصيدة «رحلة فى مملكة خرافية»[1] شخصية ليلى العامرية للتعبير عن فقدان الحب فى هذا العصر لقيمته الروحية والعاطفية وتحوله إلى لون من الصلة المادية النفعية، ونوع من الواقع المادى الخالى من أية نبضة عاطفة أو خفقة روح:

وجدت ليلى العامرية
تحمل طفلين بحجرها وهى تمد وجبة العشاء
لاصقة بزوجها التاجر
وحين تخبو النار تحت الشاى آخر المساء
تلقمها شعر حبيبها الشاعر
وهى تغنى غنوة بلهاء سوقية

(١) آداب أغسطس ١٩٦٨ ص ٢٤.

ومعروف أن دلالة ليلى فى تراثنا تناقض هذه المعانى تمامًا، فهى رمز للحب الروحانى العذرى بما فيه من توهج عاطفى، والشاعر بهذا التوظيف العكسى للامح الشخصية يولد فى نفس المتلقى إحساسًا أليمًا بالمفارقة بين ما كان عليه الحب فى الماضى وما أصبح عليه فى هذا الزمان، وهذه المفارقة تساعد على تعميق الإحساس العام بافتقار قيم عصرنا إلى النبل والنقاء والروحانية التى كانت لها فى الماضى، وهو الإحساس الذى يهدف الشاعر إلى إثارته من خلال القصيدة كلها.

ولهذا التوظيف العكسى للشخصية ثلاثة مسالك يتحقق من خلالها:

الأول: أن يصرح الشاعر بطرفى المفارقة - التراثى والمعاصر - محتفظا لكل منهما باستقلاله وتميزه، وتتحقق المفارقة بالمقابلة بين الطرفين مع الاحتفاظ لكل منهما باستقلاله عن الآخر، كما فعل الشاعر فاروق شوشة مثلاً فى قصيدة «سيف الدولة»[1] من مجموعة قصائد «أصوات من تاريخ قديم» حيث يولد هذا الإحساس بالمفارقة من خلال مقارنته بين الموقف العربى المعتز المنتصر تحت ظل سيف الدولة، والموقف الضعيف المهزوم فى الحاضر، فالشاعر يصرح بطرفى المفارقة ويحتفظ لكل منهما باستقلاله وتميزه عن الآخر، يقول فى تصويره للطرف الأول - التراثى - :

أغزو .. أطعن صدور الروم.. وأهتك درع الروم
وأجمع أسلاب الهلكى والمذعورين
أتجول يوم النصر بيارق وفيالق
ونسورًا شمًّا وميامين
أدخل حلب الشهباء طعينًا.. أو منصورًا
أدخل فى ركبك ياسيف الدولة ... خلف غبار الفتح

ويقول فى تصويره للطرف الثانى - المعاصر - :

لكنا نحن سقطنا عن صهوات الخيل، وعن صهوات الشعر

---

(١) آداب مايو ١٩٧١ ص ١٧.

أما **المسلك الثانى** من مسالك التوظيف العكسى فيتمثل فى استحضار الشخصية التراثية بالاسم - مع إضمار دلالتها التراثية وعدم التصريح بها - ثم إضفاء الدلالات المعاصرة المناقضة لدلالتها التراثية عليها، كما فعل الشاعر كامل أيوب فى القصيدة السابقة، حيث استحضر شخصية ليلى بالاسم دون أن يصرح بملامحها التراثية - من روحانية الحب وحرارته وعذريته - وإنما تركها مضمرة، ثم أضفى على ليلى الدلالات المعاصرة - المناقضة لدلالتها التراثية - من مادية وغلظ إحساس وسوقية.

ويتولد الإحساس بالمفارقة فى مثل هذا المسلك من مقارنة المتلقى بين الملامح التراثية المضمرة للشخصية وبين الملامح المعاصرة المضادة التى يضفيها الشاعر عليها، ولا شك أن هذا المسلك أنضج فنيًا من المسلك السابق وأكثر تمثيلاً لصيغة «التعبير بالموروث».

ويتمثل **المسلك الثالث** فى المزج بين جوانب الطرف التراثى، والطرف المعاصر بحيث لا يحتفظ أى من الطرفين باستقلاله وتميزه كما فى المسلك الأول، وإنما تختلط ملامح الطرفين بشكل لا يمكن معه تمييز أى منهما عن الآخر، كما فعل الشاعر معين بسيسو فى قصيدة «الشعر وخصيان السلاطين»[1] التى أراد من خلالها أن يولد نوعًا من الإحساس بالمفارقة بين نوعية الشعراء الذين كانوا يبرزون فى الماضى وهم الشعراء الأصلاء الفحول، ونوعية هؤلاء الذين يبرزون ويشتهرون فى الحاضر وهم المتسلقون والانتهازيون، والشاعر يستخدم شخصية المتنبى أحد رموز الأصالة والفحولة الشعرية فى الماضى ليقابل بينها وبين الشعراء الانتهازيين والوصوليين فى الحاضر، وعلى الرغم من أنه يصرح بملامح كلا الطرفين، فإنه لا يميز بينهما كما فعل فاروق شوشة، وإنما يمزج بينهما حيث كان يربط ملامح أحدهما - عن طريق السلب - بالآخر، يقول فى مطلع القصيدة:

يا أبا الطيب خصيان السلاطين، وغلمان القياصر
كل ذى قرط وخلخال وعقد وأساور

---

(١) ديوان: الأشجار تموت واقفة. دار الآداب ١٩٦٦ ص ٨١.

كل من قد شده النخاس من وحل الضفائر
كل من لم يعرف الخيل ولا الليل وبيداء المخاطر
والقوافى وهى كالبيض البواتر
جاءنا يركب صهوات القصائد

فالشاعر يربط بين بعض ملامح المتنبى وبين الشعراء الانتهازيين والزائفين والمنافقين من المعاصرين عن طريق السلب، أى بنفى ملامح المتنبى عنهم، والملامح التى استخدمها من شخصية المتنبى هى شجاعته وفحولة شاعريته، هذه الملامح التى حددها المتنبى فى بيته المشهور:

الخيل والليل والبيداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم

وهو البيت الذى استدعاه الشاعر هنا، وتستمر القصيدة على هذا النحو من المزج بين عناصر طرفى المفارقة.

وقد يسلك الشاعر فى القصيدة الواحدة أكثر من مسلك من هذه المسالك الثلاثة، كما فعل الشاعر صلاح عبد الصبور فى قصيدته «أبو تمام»[1] التى استعار فيها ثلاثًا من الشخصيات التراثية: هى شخصيات أبى تمام والخليفة المعتصم والمرأة الهاشمية التى استنجدت به وهى فى أسر الروم، لتصوير نوع من المفارقة الشاملة بين ما كان عليه العرب فى الماضى من عزة ونجدة وشهامة ومنعة، وما أصبحوا عليه من هوان وضعف وتقاعس، وقد لجأ الشاعر فى سبيل تصوير هذه المفارقة إلى استعمال المسالك الثلاثة، فلجأ أولاً إلى المسلك الأول، مصرحًا بطرفى المفارقة: التراثى ممثلاً فى المعتصم وهبّته لنجدة المرأة الهاشمية التى استنجدت به وهى فى أسر الروم فى عمورية، وفتحه لمدينة عمورية وتدميرها ردًّا على الصرخة العربية لتلك المرأة «وامعتصماه»، والمعاصر ممثلاً فى أصوات الاستصراخ العربية فى الأراضى العربية المستعمرة فى فلسطين والجزائر - التى لم تكن قد استقلت عندما

(1) ديوان: أقول لكم. الطبعة الثالثة. دار الآداب. بيروت ١٩٦٩. ص ٤٩.

كُتبت هذه القصيدة سنة ١٩٦١ ـ هذه الأصوات التى لا يجاوبها سوى المؤتمرات والخطب والأحزان، والشاعر يحتفظ لكل من طرفى المفارقة باستقلاله وتميزه عن الآخر؛ يقول مصورًا الطرف الأول من المفارقة ـ التراثى ـ:

الصوت الصارخ فى عمورية
لم يذهب فى البرية
سيف البغدادى الثائر
شق الصحراء إليه .. لباه
حين دعت أخت عربية
وامعتصماه

ثم يقول عقب ذلك مصورًا الطرف الثانى ـ المعاصر ـ:

لكن الصوت الصارخ فى طبرية
لباه مؤتمران
لكن الصوت الصارخ فى وهران
لبته الأحزان

وبعد ذلك يلجأ الشاعر إلى المسلك الثانى حيث يستدعى شخصية المرأة الهاشمية ويضمر الدلالة التراثية المرتبطة بها ـ وهى انتصار صرختها وزحف المعتصم لتحريرها ـ فلا يصرح بها وإنما يضفى عليها الدلالة المعاصرة التى تمثل الطرف الثانى من المفارقة، فيجعل السيف يشق صدرها كما أن سيف الاحتلال يشق صدر الأمة العربية، ويغمد فى قلبها:

فى موعد تذكارك يا جد
يلقى الأبناء الأبناء
يتعاطون أفاويق الأنباء
والسيف المغمد فى صدر الأخت العربية
ما زال يشق النهدين

وأخيرًا يلجأ الشاعر إلى المسلك الثالث مستعيرًا ملامح من شخصية أبى تمام ـ أحد شخصيات الطرف التراثى ـ ومازجًا بينها وبين ملامح الطرف المعاصر حيث يربط ملامح أبى تمام بالطرف المعاصر بطريق السلب ـ كما فعل معين بسيسو مع شخصية المتنبى ـ والملامح التى استعارها الشاعر من أبى تمام هى تفضيله للسيف على الكتب فى بيته المشهور الذى افتتح به قصيدته فى فتح عمورية:

السيف أصدق أنباء من الكتب   فى حده الحد بين الجد واللعب[1]

أخذ الشاعر هذه الملامح ونفاها عن الواقع العربى المعاصر الذى قنع بالكتب المروية عن السيف:

وأبو تمام الجد حزين لا يترنم
قد قال لنا ما لم نفهم
والسيف الصادق فى الغمد طويناه
وقنعنا بالكتب المروية

وهكذا عن طريق استخدام هذه المسالك الثلاثة، استطاع الشاعر أن يعمق إحساسنا بفداحة المفارقة ومرارتها.

---

(١) ديوان أبى تمام بشرح التبريزى. تحقيق محمد عبده عزام. دار المعارف مصر ١٩٥١ المجلد الأول ص ٥١.

موقف الشاعر من الشخصية المستدعاة

متحدثًا من خلالها ومتحدثًا إليها ومتحدثًا عنها

يتخذ الشاعر من الشخصية التى يستدعيها واحدًا من مواقف ثلاثة، إما أن يتحد بها ويتخذ منها قناعًا يبث من خلاله أفكاره وخواطره وآراءه، مستخدمًا صيغة ضمير المتكلم، وإما أن يقيمها بإزائه ويحاورها متحدثًا إليها ومستخدمًا صيغه المخاطب، وإما أن يتحدث عنها مستخدمًا صيغة ضمير الغائب.

ولكل موقف من هذه المواقف الثلاثة موضعه الذى يستدعيه، ووظيفته الفنية التى يؤديها:

١ ـ التحدث من خلال الشخصية (صيغة ضمير المتكلم):

ويتخذ الشاعر من الشخصية هذا الموقف حين يحس أن صلته بها قد بلغت حد الاتحاد والامتزاج بها، وأن الشخصية قادرة ـ بملامحها التراثية ـ على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة، ومن ثم فإنه يتحد بها ويتحدث بلسانها، أو يدعها هى تتحدث بلسانه، مضفيا عليها من ملامحه ومستعيرا لنفسه من ملامحها، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كيانًا جديدًا ليس هو الشاعر، وليس هو الشخصية، وهو ـ فى نفس الوقت ـ الشاعر والشخصية معًا.

ففى قصيدة «عذاب الحلاج»[1] مثلاً لعبد الوهاب البياتى يستعير الشاعر شخصية الحسين بن منصور الحلاج منتحلاً لنفسه من ملامح الحلاج التراثية ما يتلاءم وطبيعة تجربته. «وقد يبدو غريبًا للوهلة الأولى أن يتكلم شاعر مناضل من خلال صوفى، ولكن شاعرنا استطاع أن يلتقط السمات الدالة فى شخصية الحلاج وحياته وأفكاره، وأن يربط ربطًا موفقًا بينها وبين ما يريد أن يعبر عنه من أفكار، فالحلاج صوفى حقًّا ولكن له أفكاره فى إصلاح المجتمع، أفكار نابعة من لهفته الصوفية إلى الكمال المطلق..... والحلاج التف حوله العامة والفقراء الذين كان

(١) ديوان: سفر الفقر والثورة ص ١١.

يعطيهم زاد الأمل»[1]. والحلاج تعذب وصلب فى سبيل فكرته إيمانا منه بأن معاناة العذاب والاستشهاد فى سبيل الفكرة هو الذى يمنح الفكرة وصاحبها معا البقاء والخلود. وكانت الكلمة هى سلاح الحلاج فى كفاحه.

وقد أحس البياتى أن كل هذه الملامح من شخصية الحلاج تعبر عن جوانب من تجربته هو الخاصة، فقد كان واحدًا من الشعراء الذين تبنوا قضايا اجتماعية خاصة وسخَّروا شعرهم للدفاع عنها، وواحدًا من الذين نذروا شعرهم للتغنى بآمال الكادحين وآلامهم، وقد تحمل فى سبيل مبادئه الكثير من العنت من سلطات بلده فى مختلف العهود، فنفى وشرد من بلده أكثر من مرة، ولسنا هنا فى مجال تقييم آرائه وأفكاره الاجتماعية والسياسية، ولكن المهم أنه أحس بنوع من الرابطة الوثيقة بينها وبين الأفكار الاجتماعية التى كان يدعو إليها الحلاج، وخصوصًا أن سلاح الحلاج فى الدعوة إلى هذه الأفكار كان هو الكلمة، أى نفس سلاح الشاعر، ولهذا كله فقد انتحل البياتى لنفسه شخصية الحلاج، واتخذ منها قناعًا يعبر من خلاله عن أفكاره ومبادئه، مستخدمًا ضمير المتكلم، الذى يدل على كمال اتحاده بشخصية الحلاج إلى حد فناء شخصيته فى شخصيته أو إلى حد فنائهما معًا فى كيان جديد.

يتحدث الشاعر فى المقطع الثانى من القصيدة - من خلال شخصية الحلاج - عما يشعر به من وحشة وحزن حين يجد طعام الفقراء والكادحين نهبًا للمستغلين والكسالى والعاطلين، مازجًا ملامح الحلاج - كثائر صوفى - بملامحه هو الخاصة كثائر عصرى، يقول:

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح
وأكلتْ خبزَ الجياع الكادحين زمر الذئاب
وصائدو الذباب
وخرَّبت حديقة الصباح
السحب السوداء، والأمطار والرياح...
يا مسكرى بحبه
محيرى فى قربه

(١) ملك عبد العزيز: مأساة الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى ص ٢٥٩.

فنجد أن مـفردات المعجم الصـوفى تمتزج بمفردات مـعجم البيـاتى الخاص، فوحـشة الليل، وانطفاء المصـباح، والسكر بحب المحـبوب، والحيـرة فى قربه من صميم المعجم الصوفى، بل إن البيتين الأخرين «يامسكرى بحبه. محيرى فى قربه» يكادان يكونان صيـاغة حرفية لبـعض مناجيات الحلاج،وعبـارة الحلاج بالنص هى «يا من أسكرنى بحبه، وحيرنى فى ميادين قربه»[1].

أما خـبز الجياع والكـادحين، وزمر الذئاب، وصائـدو الذباب ـ رمز العطالة والكسل ـ فهى مفردات شائعة فى معجم البياتى الشعرى.

ويستمر الشاعر بعد ذلك مصورًا كيف يستمد إلهامه وسمته من الفقراء، وأنه إنما يتحدث باسمهم:

الفقراء منحونى هذه الأسمال
وهذه الأقوال

ويوحـد بعد ذلك بين جـلاديه وجلادى الحـلاج، فكما أن قـضاة الحـلاج أدانوه ظلمًا وحكموا عـليه بالموت، كذلك فعل الذين حكموا علـى الشاعر بالنفى عن بلده وحرموه من إيصال كلماته إلى جماهير الكادحين الذين يغنى لهم:

واندفع القضاة، والشهود، والسياف
فأحرقوا لسانى
ونهبوا بستانى
وبصقوا فى البئر يامحيرى
ومسكرى

كما يوحـد بين آلامه وآلام الحلاج، فلقد ظل الحلاج أيامًـا مصلوبًا بعد أن قطعوا أطرافـه، وبعد ذلك أحرقوه وذروا رمـاده فى دجلة من فوق مئذنة عـالية، كذلك الشاعر ظل دهرًا يعانى آلام النفى والغربة والتشريد:

---

(١) أخبار الحلاج ص ١٨.

عشر ليال وأنا أكابد الأهوال
وأمتطى صهوة هذا الألم القتّال
أوصال جسمى قطعوها، أحرقوها، نثروا رمادها فى الريح.

ولكن إذا كان صلب الحلاج وحرقه لم يقض على دعوته بل على العكس زادها خلودًا وتغلغلاً فى أعماق الأتباع، وزادها وهجًا وتألقًا، حيث استمدت من عذابه وصموده فى صلبه فى سبيلها حياة لا نهائية، فكذلك آلام الشاعر وعذاباته سوف تمنح أفكاره ومبادئه نفس الخلود الذى استمدته أفكار الحلاج من صلبه:

أوصال جسمى أصبحت سماد
فى غابة الرماد
ستكبر الغابة يا معانقى
وعاشقى
ستكبر الأشجار

وهكذا نجد إحساس الشاعر بقوة الصلة بين ملامح الشخصية التراثية وبين أفكاره وملامح تجربته الذاتية قد بلغ حد التوحيد بين الطرفين، ومن ثم فقد استخدم الشاعر ضمير المتكلم متحدثًا بصوت لحلاج عن أفكاره الخاصة، وآلامه الخاصة، ومعتقداته الخاصة.

٢ ـ التحدث إلى الشخصية (صيغة ضمير المخاطب):

والشاعر يتخذ من الشخصية هذا الموقف عندما يحس بأن الشخصية لا تحمل تجربته هو الذاتية، وإنما تجسد بعدًا موضوعيًا من أبعاد تجربة موضوعية، ولذلك فإن هذا الموقف ـ ومثله الموقف الثالث ـ يحقق للقصيدة لونًا من الموضوعية أكثر اكتمالاً من ذلك الذى يحققه الموقف الأول، لأن الشاعر فى الموقف الأول وإن كان يبث أفكاره من خلال شخصية أخرى غير شخصيته، استمدها من التراث مما يوحى بموضوعية هذه الأفكار وتميزها عن ذات الشاعر، فإن استخدامه لضمير المتكلم ينم عن أن الدلالة المعاصرة للشخصية لم تستطع أن تنفصل تمامًا عن المشاعر والأفكار الخاصة للشاعر، بينما فى الموقف الثانى ـ ومثله الثالث ـ تتحقق

الموضوعية على مستويين: المستوى الأول هو توظيف الشخصية التراثية كما فى الموقف الأول، والمستوى الثانى وقفة الشاعر من الشخصية على بعد مناسب يسمح لها بأن تأخذ دلالتها المعاصرة الخاصة، أو أن تقوم بوظيفتها الفنية الخاصة بعيدا - فى الظاهر - عن مشاعر الشاعر وأفكاره الذاتية، مما يضفى عليها قدرا أكبر من الموضوعية. وإن كانت الشخصية - فى الواقع - لا تعبر إلا عن أفكار الشاعر وآرائه.

ولا تعنى هذه التفرقة أى نوع من المفاضلة بين المواقف الثلاثة، فالمقياس الحقيقى للتفاضل هو مدى توفيق الشاعر فى توظيف الشخصية - أيًّا كان الموقف الذى يتخذه منها - لإيصال الجوانب التى يحمِّلها لها من تجربته.

والشاعر حين يتخذ من الشخصية موقف المتحدث إليها مستخدمًا بالنسبة لها ضمير المخاطب، فإنه قد يحتفظ للشخصية بملامحها التراثية، مستغلاً هذه الملامح فى توليد الإحساس بالمفارقة لدى المتلقى بين هذه الملامح وبين الجانب المعاصر من التجربة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك فى الاستخدام العكسى، وقد يجردها من دلالتها التراثية، ويتركها تحمل بذاتها الجانب المعاصر للتجربة، بحيث تصبح الملامح التراثية رموزًا لدلالات معاصرة لا يصرح الشاعر بها.

مثال الصنيع الأول ما فعله سميح القاسم فى مقطع «نشيد الأنبياء»[1] من ملحمة «إرم»، حيث يستدعى شخصيات موسى وعيسى ومحمد عليهم السلام متخذًا موقف المتحدث إليهم، ومستخدمًا ضمير المخاطب بالنسبة لهم، ومحتفظًا لهم بدلالتهم التراثية ليخبرهم بأنه على الرغم من رسالاتهم ودعواتهم السامية فإن الشر مازال سائدًا فى الوجود، وأتباعهم ما يزالون يهيمون فى الضلال والشر، ولذلك فإنه يبشر برسول جديد هو« رسول العصر» وهو رسول لم تبعثه السماء، ولن يجىء بمعجزات خارقة وإنما سينبعث من أوساط الكادحين مبشرًا برسالة العصر.

(١) إرم ص ٥٩.

يقول الشاعر مخاطبًا موسى عليه السلام:

حطم وصاياك الشقية
واسجد مع الكفار للعجل الغبى، فللسدى تعطو أمانيك النبية
طوِّف قرونًا تحت جنح الليل، فى شفتيك يهدر صوت يَهْوه
والمشعل القديس ترفعه، تذود الدكنة الشوهاء عن كون مشوَّه
فارحم وصاياك الشقية
حطم وصاياك الشقية

وبمثل ذلك يخاطب المسيح ومحمدًا عليهم جميعًا أفضل الصلاة وأزكى السلام، مبينًا ما يهيم فيه أتباعهم من ضلال وفساد، وفى مقابل هؤلاء الرسل السماويين يبشر الشاعر برسوله الأرضى.. بالإنسان الحديث المكافح:

ماجئت بالتنزيل، لم يفجأك جبرائيل فى رهط الملائك بالنبوة
لم تلق وجه الله، لم تصنع من النيران دعوة
لم تحى أمواتًا، ولم تنهض كسيحًا، لم تزل برصًا، ولم تخلق نبيذًا من مياه..
لكن وجهك يا رسول العصر أشرق فى ظلام العصر أحلامًا وإيمانًا وقوة.

ومثال الصنيع الثانى ما فعله عبد الرحيم عمر فى قصيدة «كيف ماتت شهرزاد»[1] حيث حمل شهرزاد دلالة الشعب المغلوب على أمره الذى لا يملك إلا تنفيذ ما يريده منه السيد المتجبر، ويعيش عمره فى رعب دائم مما يأتى به الغد من نزوات السيد الدموية:

ياشهرزاد.....
يا أمة وثنية الأرباب، أنت صنعت نفسك تارة معبودة كبرى، وأخرى جارية
أرأيت غير الرعب فى ليل الحكايا الآتية
قولى لعَير الذل، لا تشرى بقاءك بالمذلة.

(١) ديوان من قبل ومن بعد ص ١١٥.

وإن كنا قد رأينا أن الشاعر ـ ربما إحساسا منه بأن الرمز لن ينهض بحمل الدلالة المعاصرة على الوجه الأكمل ـ يصرح بالمرموز إليه مما أفسد إيحاء الرمز.

وقد يأخذ الحديث إلى الشخصية صورة الحديث المباشر، وقد يأخذ صورة الرسالة ـ وهى صورة شائعة فى شعرنا الحديث حتى إن شاعرًا معاصرًا وهو خليل الخورى كتب ديوانًا كاملاً فى صيغة رسائل موجهة إلى أبى الطيب المتنبى ـ بل قد يتخذ هذا الحديث شكل الاتصال الهاتفى، كما فعل محمود درويش فى قصيدة «نشيد الرجال»[1] حيث أجرى اتصالاً هاتفيًا ـ عبر التاريخ ـ بعيسى ومحمد عليهما السلام يستشيرهما فيما ينبغى عمله بالنسبة لقضيته، وعلى الرغم من ركاكة المحاولة ـ من الوجهة الفنية ـ فإنها تمثل صورة من صور الحديث إلى الشخصية، يقول الشاعر فى الحديث إلى محمد عليه السلام:

ـ آلو . . أريد محمد العرب
ـ نعم . . من أنت؟
ـ سجين فى بلادى
بلا أرض، بلا علم، بلا بيت
رموا أهلى إلى المنفى . . وجاءوا يشترون النار من صوتى
لأخرج من ظلام السجن ما أفعل؟
ـ تحد السجن والسجان
فإن حلاوة الإيمان
تذيب مرارة الحنظل

٣ ـ التحدث عن الشخصية (صيغة ضمير الغائب):

وفى هذا الموقف يلجأ الشاعر إلى أسلوب القص ـ بينما كان فى الموقف السابق يلجأ إلى أسلوب الحوار، أو الحديث إلى ـ وفى هذا الموقف أيضًا ـ كما فى السابق ـ قد يحتفظ الشاعر للشخصية بملامحها التراثية مقابلاً بينها وبين الملامح المعاصرة، وقد يضفى الدلالة المعاصرة مباشرة على الشخصية بعد أن يجردها من دلالتها التراثية.

---

(١) ديوان: عاشق من فلسطين، دار الآداب. بيروت ١٩٦٩ ص ١٢٥.

فالشاعر محمد أحـمد العزب فى قصيدة «تجديف»[1] يستخدم شخصية نوح عليه السلام، مـحتفظا لها بكل مـلامحها التراثيـة ومقابلاً بينها وبين مـلامحه هو الخاصة، لينتهى إلـى أنه نوح جديد يحمل بين جوانحه كل ما كانـت تحمله سفينة نوح من غرائب:

ماذا حملت فى الماضى كل سفائن نوح؟
من كل زوجين اثنين؟!
أنا أيضًا أحمل من كل زوجين اثنين
الفرق . . سفائن نوح حملت طيرًا وجمالاً
وزواحف تسعى ونمالا
حتى وحميرًا وبغالا
لكنى أحمل أنواعا أخرى فى سفنى المجهودة
أحمل إعصارًا ونسائم . . . . إلخ.

أما الشاعر أمل دنقل فإنه فى قـصيدته «الحداد يليق بقطر الندى»[2] يستخدم شخصيتى قطر الندى بنت خمارويه وأبيـها خمارويه بن أحمد بن طولون، بعد أن يجردهما من دلالتهمـا التراثية ويضفى عليهما دلالة معاصرة، فـيرمز بخمارويه إلى المسئـولين العرب الغـارقين فى بحـار الترف والخمـول، وبقطر الندى إلى الأرض العربية المسلوبة، فبينما:

كان خمارويه راقدًا على بحيرة الزئبق
وكانت المغنيات والبنات الحور
يطأن فوق المسك والكافور
والفقراء والدراويش أمام قصره المغلق
ينتظرون الذهب المبدور

(١) ديوان مسافر فى التاريخ. ص ٢٠٣.
(٢) ديوان: تعليق على ما حدث. دار العودة. بيروت ١٩٧١ ص ١٧.

ينتظرون حفنة من نور

كانت:

قـــطــر الــنــدى يـــالـــيـــل   تســـــقط تحت الخـــــيل

قطـر النـدى يا مـــــصـــــر   قطـر النـدى فى الأســـــر

ومن خلال إدانته لهذا الترف الذليل الذى يغرق فيه المسئولون العرب، ولهذا الوهن الذى يدب فى أوصالهم، يتساءل عمـا إذا كان هناك من وسيلة لاستخلاص هذه الأرض الأسيرة، التى نام عنها حماتها، سواء بالحرب أم بالسياسة:

كان خمارويه راقدًا على بحيرة الزئبق
فى نومة القيلولة
فمن تُرى ينقذ هذه الأميرة المغلولة؟!
من يا تُرى ينقذها؟! من ياتُرى ينقذها؟! بالسيف أو بالحيلة.

٤ ـ الالتفات (الانتقال بين أكثر من ضمير):

قد يتـخذ الشاعر من الـشخصيـة الواحدة أكثـر من موقف خلال القصـيدة الواحدة فينتقل من موقف الحديث من خلالها إلى موقف الحديث إليها إلى موقف الحديث عنهـا . . . حسبـما يقتضى البـناء الفنى للقصيـدة، الأمر الذى يمكننا أن نستعيـر معه لهذا الصنيع من الشاعر مصطلح «الالتـفات» البلاغى الذى يعنى تعدد صيغ الضمير فى الكلام ـ ما بين متكلم ومخاطب وغائب ـ مع اتحاد المرجع.

ففى قـصيـدة «عنترة العبـسى» ـ أصوات من تاريخ قـديم ـ للشاعـر فاروق شوشة[1]، يستعـير الشاعر شخـصية عنترة للتعـبير عن موقفـه ـ أو موقف الإنسان العربى عمومًا ـ من قضية حريتـه وحرية أرضه ـ التى يرمز إليها بعبلة ـ منتقلاً على امتداد القصيـدة بين صيغ الضمير الثلاث ـ التكلم والخطاب والغيـبة ـ متحدثًا تارة من خلالها، وتارى أخـرى إليها، وتارة ثالثة عنهـا، الأمر الذى أكسب الشخـصية نوعًا من الغنى وتعدد الأبعاد.

فهو يبدأ القصيدة متحدثًا عن عنترة، ومستخدمًا ضمير الغائب:

منفردًا وتائهًا . .

---

(١) آداب أكتوبر ١٩٧١ ص ١٧.

منفردًا فى ساحة العراء . . هكذا يجندل البطل
مضرجًا بسيفه، مجندلاً على وسادة الأجل

وبعد ذلك يرتدى الشاعـر قناع عنترة ليتحدث من خـلاله، مستخدمًا ضـمير المتكلم:

فداء وجه عبلتى يهون كل شىء
فداء ثغرها الباسم أستدير للحتوف . . .

ثم ينتقل بعد ذلك إلى صيغة ضمير المخاطب، متحدثًا إلى عنترة:

منفردًا وتائها
يسقط سيفك العظيم فى دوامة الرمال
محملقًا فى العالم الذى يفتت الرجال
مستوحشًا وشائهًا

وينتقل مرة ثانية إلى ضمير المتكلم ليكتب من خلاله أطول أجزاء القصيدة:

ياعبل ياحريتى
يا أملاً رف ودار واستدار فى خفوق مهجتى . . . . . إلخ.

وفى الختـام يعود الشاعـر مرة ثانية إلى ضـمير الغـائب متحـدثًا عن عنترة، وتاركًا بينه وبينه مـسافة شاسعـة - حيث لم يلجأ إلى ضمـير المخاطب الذى يوحى بقرب المسافة بين الشـاعر والشخصية - ليعبـر عن غياب هذا الأنموذج الفذ - الذى كان يمـثله عنترة - للحفـاظ على الحمى، وبذل الروح فى الدفـاع عنه، وعن بعد الشقة بينه وبين نموذج المواطن المعاصر.

عنترة الفارس كان ها هنا وغاب
عنترة العاشق كان هاهنا . . وغاب
عنترة الإنسان كان واحدًا منكم . . وغاب

ولا شك أن اللجوء إلى هذا الأسلوب يمـنح الشاعرمرونة فى التـعامل مع الشخصية من شتى جوانبها وأبعادها، بحيث إذا لم يستطع أن يستغل بعدًا معينًا من أبعاد الشخصـية فى إطار صيغة ضمـير معين فإنه قد يستطيـع ذلك فى إطار صيغة ضمير آخر . . . . وهكذا.

أنماط توظيف الشخصية التراثية

تعددت أنماط توظيف الشخصية وتنوعت، ما بين توظيفها عنصرا فى صورة جزئية عابرة، وتوظيفها مقابلا تراثيا موضوعيا لبعد من أبعاد تجربة متعددة الأبعاد تشتمل عليها قصيدة واحدة، وتوظيفها إطارًا كليًا لقصيدة بحيث تكون الشخصية محور القصيدة الذى تدور حوله كل عناصرها ومكوناتها الأخرى، وتوظيفها عنوانًا على مرحلة كاملة من مراحل حياة شاعر، سواء كانت مرحلة فكرية أو عاطفية، أو مجرد مرحلة زمنية عادية، بحيث تترك الشخصية بصماتها على كل - أو على معظم - نتاج الشاعر فى هذه المرحلة التى تنهض عنوانًا عليها، وأخيرًا توظيفها محورًا لمسرحية شعرية، ولعل هذا الشكل الأخير هو أكثر أشكال توظيف الشخصية موضوعية، وأكثرها تعقيدًا فى نفس الوقت، إذ بالإضافة إلى هذه الموضوعية التى تحملها الشخصية التراثية كوجود موضوعى مستقل عن ذات الشاعر فى الأنماط الأربعة السابقة توجد الموضوعية التى تحملها المسرحية كقالب فنى موضوعى بطبيعته.

وإن كانت النماذج التى قدمها شعراؤنا فى إطار هذا النمط الأخير لا تزال فى مجال المحاولات الأولى، ولم يبلغ بعد عمر أسبقها عشرة الأعوام[1].

وإذن فمن الممكن حصر هذه الأنماط فى خمسة رئيسية هى:

١ - توظيف الشخصية عنصرًا فى صورة جزئية.

٢ - توظيف الشخصية معادلاً تراثيًا لبعد من أبعاد تجربة.

٣ - توظيف الشخصية محورًا لقصيدة.

٤ - توظيف الشخصية عنوانًا على مرحلة.

٥ - توظيف الشخصية محورًا لعمل مسرحى.

ولكل نمط من هذه الأنماط ملامحه الفنية الخاصة التى يحاول هذا المبحث أن يلقى عليها الضوء.

---

(١) كان هذا عند إعداد البحث للطبعة الأولى منذ حوالى عشرين عاما، وبالطبع اختلف الوضع الآن اختلافًا كثيرا.

١ ـ الشخصية عنصرًا فى صورة جزئية:

يعتبر هذا النمط من أنماط توظيف الشخصية التراثية أبسط هذه الأنماط، وربما أهونها شأنًا من الناحية الفنية، حيث يظل ارتباط الشاعر ـ فى إطار هذا النمط ـ بالشخصية المستدعاة ـ ارتباطًا هامشيا، ويظل إحساسه بها من الضعف بحيث لا تستطيع الشخصية أن تستقطب أبعاد تجربته، أو حتى بعدًا واحدًا منها.

وقد تكون الصورة الشعرية التى توظف فيها الشخصية التراثية مجرد صورة بلاغية ـ تشبيه، أو استعاره، أو كناية ـ يمكن رد كل طرف من أطرافها إلى مقابل واقعى، وتنتهى وظيفتها فى القصيدة بمجرد تحقيق الصلة بين وعى المتلقى وفكره ووجدانه، وبين هذا المقابل الواقعى. وقد تكون صورة رمزية تشع الشخصية فيها بإيحاءات رحيبة لا يمكن تحديدها، وفى كل الأحوال فإن نجاح الشاعر يقاس بمدى توفيقه فى شحن الصورة بطاقة لا تنفد من الإيحاءات من ناحية، وبتوظيفها لخدمة السياق العام للقصيدة وتطويعها للمقتضيات الفنية لهذا السياق من ناحية ثانية، بحيث لا يبدو العنصر التراثى مقحمًا على القصيدة ومفروضًا عليها من الخارج.

وربما كانت الصورة التشبيهية من بين صور هذا النمط هى أقل هذه الصور فنية، وأقربها إلى صيغة «التعبير عن الموروث» لأن الشخصية التراثية فى مثل هذه الصورة تبدو كما لو كانت مفروضة على سياق القصيدة من الخارج، لا يربطها به سوى أداة التشبيه ـ المصرح بها أو المقدّرة ـ وأداة التشبيه بطبيعتها رباط واه يكاد فى كثير من الأحيان يقوم حاجزًا بين الشخصية التراثية وبين أن تستقطب الطرف المعاصر ـ المتمثل فى المشبه ـ فيظل الطرفان شاخصين، كل منهما بإزاء الآخر، وعاجزين عن الانصهار فى وهج التجربة ليصبحا كيانًا فنيًّا واحدًا، تمتزج التراثية فيه بالمعاصرة، ويشع العنصر التراثى بكل الدلالات المعاصرة دون أن يصرح بها الشاعر ويجعلها مقابلاً للعنصر التراثى، الذى يبدو كما لو كان قاصرًا عن أن ينم عنها بذاته.

فحين يقول شاعر معاصر كمعين بسيسو فى تصويره لمدى ما تلقاه الكلمة الشريفة الصادقة فى عالمنا المعاصر من مطاردة وقمع من السلطة وأجهزتها البوليسية:

هذا زمان يا حبيبتى . . القصيدة
كبرمكية يتبعها بسيفه مسرور(١)

(١) من قصيدة «الورقة الأولى» ديوان «القتلى والمقاتلون والسكارى» دار العودة. بيروت ١٩٧٠ ص ٢٩.

نحس أن الذى يشد البرمكية ومسرورا إلى هذه الصورة هو تلك الكاف التشبيهية، ونحس أن الشاعر عاجز عن إسقاط الدلالات المعاصرة على الشخصيتين اللتين استخدمهما الأمر الذى يشى بغربة الشخصيتين فى رؤيا الشاعر عن السياق الفنى للقصيدة، وإلا لو كانت البرمكية منبثقة من صميم التجربة لاستطاع الشاعر أن يحملها كل دلالات الكلمة المعاصرة وما تكابده من عناء ومطاردة، وكذلك الأمر بالنسبة لمسرور وأجهزة القمع فى الدولة الحديثة، ومسرور فى قصائد الكثير من شعرائنا المعاصرين رمز لأدوات القمع فى يد كل سلطة غاشمة.

على أن إخراج الصورة فى صورة تمثيل - على حد المصطلح البلاغى - طرفه الأول القصيدة المعاصرة المطاردة من السلطة وأجهزتها وطرفه الثانى البرمكية المطاردة من مسرور جلاد الرشيد وأداة بطشه قد أضفى عليها نوعًا من الحيوية والحركة خفف من حدة إحساسنا بانفصال كل من طرفيها عن الآخر.

أما فى الصورة الاستعارية فإن الشخصية التراثية تغدو أكثر التحامًا بكيان القصيدة، وانبثاقًا من صميم تجربة الشاعر، ولذلك فإن الشاعر يتركها تعبر بذاتها عن مقابلها المعاصر الذى يريد نقله بواسطتها، دون أن يتورط فى التصريح به كما يفعل فى الصورة التشبيهية، وإن كان يظل بعد ذلك أن الشخصية لا تحتل سوى جزء هامشى من رؤيا الشاعر ومن كيان القصيدة يحصر قدرتها على الإيحاء فى نطاق ضيق.

فعبد الوهاب البياتى فى قصيدة «الجرح»(1) - التى يصور فيها إحساسه بذلك الجرح الذى يغور فى أعماقه، كلما رأى شعبه لا يزال يرزح تحت وطأة التخلف والضعف، وهو يحمل معه هذا الجرح عبر كل منفى، ويزداد إحساسه به كلما عاد من منفاه إلى وطنه - يصور نفسه فى ارتحاله الدائم عبر المنافى بصورة سندباد محطم القلب، ولكن ما حطم قلبه ليست آلام النفى وعذاباته، ولكنه ذلك الجرح:

إنه الجرح القديم
أبدًا تحمله فى ليل أوربا البهيم
إنه الجرح الذى حطم قلب السندباد
إنه نفس الرماد

(1) ديوان: النار والكلمات. دار الكاتب العربى. بيروت ١٩٦٤ ص ١٢٠.

الشاعر يستعير هنا شخصية السندباد ليرمز بها لنفسه وترحاله من منفى إلى منفى، والشخصية هنا تبدو أكثر التحامًا بالكيان الفنى للقصيدة، وإن كان هذا التوظيف العابر لها لم يتح لها الفرصة لتشع بكل الإيحاءات الفنية التى تحملها، هذه الإيحاءات التى استغلها بعض الشعراء فى التعبير عن تجارب شعرية كاملة، بل عن مراحل كاملة من حياتهم، على نحو ما سنرى.

على أن هناك نماذج من القصيدة يكون فيها استغلال مثل هذا النمط من الصورة الاستعارية - أو الصورة الجزئية عمومًا - هو الأداة الفنية المثلى، وتلك هى القصائد التى تتكون من مجموعة من الخطرات التى يضمها فى مجموعها إطار فكرى أو شعورى عام، ولكن يظل مع ذلك لكل خطرة أو لكل فكرة كيانها واستقلالها الخاص داخل هذا الإطار العام. ومن هذه النماذج قصيدة «منشورات فدائية على جدران فلسطين»[1] فهذه القصيدة تتألف من مجموعة من الخطرات التى يضمها إطار شعورى وفكرى واحد هو يقين الشاعر من انتصار الحق العربى مهما بدا الميزان فى بعض الفترات مائلاً لصالح الخصوم، وفى داخل هذا الإطار العام تستقل كل خطرة بكيانها الخاص المنفصل عن بقية الخطرات والمرتبط معها فى نفس الوقت بهذا الإطار العام، وبعض هذه الخطرات يطول حتى يتجاوز العشرين بيتًا، وبعضها يقصر حتى لا يتجاوز البيتين، وفى مثل هذه الخطرات القصيرة يمكن للصورة الجزئية المعتمدة على شخصية تراثية أن تقوم بدور تعبيرى هام، فهو مثلاً فى الخطرة الثانية (ص ١٠) يستخدم شخصيتين تراثيتين هما شخصيتا خالد بن الوليد وعمرو بن العاص لتصوير مدى استعداد هذه الأمة لأن تنجب دائمًا القيادات والقوى القادرة على صنع الانتصارات والفتوح:

لا تسكروا بالنصر
إذا قتلتم خالدًا فسوف يأتى عمرو
وإن سحقتم وردة فسوف يبقى العطر

فخالد وعمرو استعارتان للقوى القادرة على النصر فى هذه الأمة التى يمثلها فى صورتها المعاصرة أولئك الفدائيون الذين يقدمون حياتهم ثمنًا للحظة النصر

(١) «منشورات فدائية على جدران إسرائيل». منشورات نزار قبانى. بيروت ١٩٦٩.

المرجوة، ولا شك أن هذه الاستعارة قد أعطت لهذا اليقين بالنصر لونا من الرسوخ والتحقيق عن طريق إعطائه هذا البعد التاريخى الذى يقوم شاهدا على صدق هذا اليقين، وفى نفس الوقت صانت عاطفة الشاعر من أن تتحول إلى غنائية صارخة وأضفت عليها شيئًا من الموضوعية بإعطائها معادلها الموضوعى، ولاشك أن إيجاز الخطرة - التى لم تتجاوز ثلاثة الأبيات - هو الذى أتاح الفرصة لدلالة الشخصيتين التراثيتين أن تبرز وتؤكد ذاتها.

وآخر صور توظيف الشخصية التراثية عنصرًا فى صورة بلاغية هو استخدامها عنصرًا فى كناية، كما فعل السياب مثلاً فى قصيدته «مدينة السندباد» التى سبق تحليلها فى السفر الأول من هذا البحث[1]. فعنوان القصيدة كناية عن مدينة بغداد التى يتحدث الشاعر فى القصيدة عما حل بها من دمار وخراب وعقم فى عهد عبد الكريم قاسم، ولم يصرح الشاعر باسم بغداد هربًا من بطش السلطة القاسمية فى ذلك الوقت، وهو طوال القصيدة يستغل رموزًا وشخصيات تراثية يصور من خلالها هذا العقم والخراب الذى حاق ببغداد، ودور السندباد فى القصيدة مقصور على الإسهام فى هذه الصورة الكنائية لأن مدينة السندباد التى نشأ فيها والتى كان يعود إليها بعد كل مغامرة من مغامراته السبع - كما تحدثنا ألف ليلة وليلة - هى مدينة بغداد، وتنتهى إيحاءات هذه الشخصية عند معرفة المكنى عنه وهو (بغداد).

بقى هناك نوع من الصور الجزئية التى يوظف فيها الشاعر شخصية تراثية لا يمكن رده بسهولة إلى صورة من الصور البلاغية التقليدية من تشبيه واستعارة وكناية، وإنما هى صور رمزية تشع الشخصية التراثية فى إطارها بإيحاءات أغنى وأرحب من تلك التى تشع بها فى إطار الصورة البلاغية التقليدية.

فى قصيدة «الموت فى الفراش»[2] للشاعر أمل دنقل، يصور الشاعر موقف الأمة مما حدث فى عام ١٩٦٧، وأنه لم يعد هناك مجال للصمت فلم يعد لدى الناس ما يخسرونه سوى عارهم وضياعهم، ومن ثم فإنهم يرفضون أن يقادوا من أنوفهم وأن يضللوا ويغرر بهم بالأساليب والطرق الملتوية، ويوظف الشاعر

(١) انظر ص(٣٤) وما بعدها من هذا الكتاب.

(٢) ديوان «تعليق على ما حدث» دار العودة. بيروت ١٩٧١ ص ٨٩.

شخصية معاوية بن أبى سفيان بتأويلها الخاطئ الذى شاعت به لدى شعرائنا المعاصرين رمزا للمكر والخديعة ليصور من خلالها تلك الأساليب الملتوية الماكرة التى تلجأ إليها السلطة فى ترويض الناس وتذليلهم لأغراضها، وهذه الأساليب التى يعلن الشاعر التمرد عليها:

أيها السادة، لم يبق انتظار
قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد
وقطعنا شَعْرَةَ الوالى «ابن هند»
ليس ما نخسره الآن سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى .. ومن عار لعار

وابن هند هو معاوية بن أبى سفيان نسبة إلى أمه هند بنت عتبة آكلة الكبد، وشعرته يشير بها الشاعر إلى عبارته المشهورة «لو كان بينى وبين الناس شعرة ما انقطعت، لأنهم إن شدوا أرخيت وإن أرخوا شددت» ومعاوية يلخص بدهاء فى هذه العبارة أسلوبه فى معاملة الرعية، وهو اللجوء إلى الملاينة إذا ما لحظ فى الرعية تمردا، والاستبداد بهم إذا ما لحظ فيهم رخاوة وتهاونًا، والشاعر يعلن رفض هذا الأسلوب، وأن الأمة لن تستكين بعد الآن لتسمح لأية سلطة بأن تستبد بها وتظلمها، وهو يعبر عن هذا المعنى بقطع شعرة ابن هند رمز هذا الأسلوب الماكر فى معاملة الرعية، إن الرعية لن تترك لمعاوية فرصة ليشد الشعرة من جديد بل ستشد هى من جانبها وتشد حتى تقطع الشعرة، وتقطع معها صلة الخضوع المستكين التى تربطها بالسلطة.

وقد وفق الشاعر توفيقًا كبيرًا فى توظيف شخصية معاوية وشعرته فى التعبير عن هذا المعنى، ورغم أن الصورة جزئية إلا أنها تشع بإيحاءات ودلالات بالغة الغنى، وقد نجح الشاعر فى دمجها فى نسيج القصيدة، ومزجها ببقية الصور، حتى لتبدو كما لو كانت متولدة من الصورة السابقة عليها، وتبدو الصورة اللاحقة عليها كما لو كانت تعليلاً لها، أو لهما معًا، هى والصورة السابقة عليها.

فالصورة السابقة تصور تمرد الرعية على الصمت الذى فرض عليها طويلاً، وليته كان صمتًا تفرضه سلطة قوية قادرة، وتقدم للشعب فى مقابله حماية وأمنًا، .. لقد كان الصمت خراجا باهظًا تدفعه الأمة لحكام عبيد ومن ثم فإن الرعية

قررت منع هذه الجزية، وجو الحكام والرعية وعلاقة القهر القائمة بينهما يستدعى مباشرة تلك الصورة الأخرى من صور العلاقة التى يمثلها معاوية وشعرته، ومن ثم فإن صورة الشعرة تأتى كما لو كانت امتدادًا لصورة رفض الجزية وتكملة لها، وأخيرًا تجيء الصورة الثالثة بمثابة التبرير لهاتين الصورتين، فالرعية وقد سقطت فى العار والضياع نتيجة لهذا الأسلوب فى العلاقة بين السلطة والجماهير لم تعد تخشى شيئًا، فلم يعد لديها ما تفقده سوى عارها وضياعها وتسكعها.

والشاعرة فدوى طوقان عندما أطلقت صرختها المفجوعة «آه وامعتصماه» فى قصيدتها «آهات أمام شباك التصاريح عند جسر أللنبى» إنما كانت تستدعى شخصيتين تراثيتين فى هذه الصورة الجزئية العابرة، وهما شخصية المرأة الهاشمية الأسيرة عند الروم، وشخصية الخليفة المعتصم بالله[1]، وهذه الصرخة المفجوعة الثائرة تحمل دلالات وإيحاءات لا حد لغناها وقدرتها على التأثير، وقد استطاعت الشاعرة أن تكشف كل هذه الإيحاءات والدلالات فى هذه العبارة البالغة الإيحاء، والتى لا يمكن تصنيفها تحت أى نمط من أنماط الصور البلاغية التقليدية.

على أن الشاعر المجيد فى النهاية من الممكن أن يفيد من توظيف الشخصية التراثية عنصرًا عابرًا فى صورة جزئية أكثر مما يفيد سواه من توظيفها إطارًا لتجربة شعرية كاملة، والعبرة فى النهاية بمدى ما تؤديه الشخصية التراثية فى الصورة الجزئية، ثم بمدى ما تؤديه الصورة الجزئية فى القصيدة من وظيفة تعبيرية، ومن تآزر والتحام مع بقية الأدوات الشعرية الأخرى التى يستخدمها الشاعر فى القصيدة، ويبقى أن نقول: إن هذا النمط من أنماط توظيف تجربة الشخصية التراثية كان أول ما عرفه شعرنا المعاصر من هذه الأنماط وإن كان لا يزال شائعًا حتى الآن مع بقية الأنماط الأخرى.

٢ ـ الشخصية معادلاً تراثيًا لبعد من أبعاد تجربة:

فى هذا النمط من أنماط توظيف الشخصية التراثية، يزداد دور الشخصية أهمية حيث ينيط الشاعر بها نقل بعد متكامل من أبعاد تجربته وحيث تتآزر الشخصية مع بقية الأدوات الأخرى التى يوظفها الشاعر لنقل بقية أبعاد التجربة

(١) انظر ص(١٧) وما بعدها من هذا الكتاب.

تآزرًا عضـويا، وقد تكون هذه الأدوات الأخـرى شخـصيـات تراثية أخـرى، وقد تكون تكنيكات شعرية أخرى، وقد تكون الأمرين معًا.

ومن القصائد التى تمثل هذا النمط قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة[١]» للشاعر أمل دنقل، والشـاعر يحاول فى هذه القصيدة أن يصـور بعض أبعاد مأساة عام ١٩٦٧ وهو يوظف فى هذه القصيدة شخصيتـين تراثيتين هما: شخصية زرقاء اليمامة؛ فتاة جديس التى جاء حسان بن تبع ملك حـمير يهاجم قومها فرأت جيشه على مسيرة ثلاثة أيام وأنذرت قومها فلم يصدقوها، وقد عرف حسان بقدرة الزرقاء على الرؤية من بعـد فأمر جـنوده أن يقطع كل منهم شجـرة ويحملهـا على كتـفه تضليلا للزرقـاء ففعلوا، وعادت الزرقـاء تخبر قـومها بهذا فكذبوها حـتى داهمهم جيش حسان فأبادهم، وأتى بالزرقاء ففقأ عينيها[٢].

والشخصية الثانية هى شخصية عنترة العبسى؛ الذى ظل يعيش عبدًا عند أبيه حتى حلت بقبيلته شدة لم ينقذها منها عداه فاعترف به أبوه.

والشاعـر يوظف هاتين الشخـصيتـين لتصـوير بعدين من أبعـاد المأساة، أو مسـتويين من مـستويات الذين عـاشوا المأسـاة بعمق، وعانوا كل ثقلـها الرهيب؛ المستـوى الأول هو مستـوى أولئك الذين أحسـوا بالخطر قبل وقوعـه وحاولوا أن يلفتوا الأنظار إلى هذا الخطر المتفشى فى أعمـاق الأمة فلم يعبأ أحد بهم، بل كان جزاؤهم النكال والإيذاء، وقد وظـف الشاعر شخصـية زرقاء اليمامـة لتصوير هذا البعد من أبعـاد المأساة، أو هذا المستوى من مـستويات الذين عانوها، أمـا المستوى الثانى فـهو مـستوى الإنسـان العربى الكادح الذى عـاش ذليلا ممتهنًا، يـعيش على الفتات بينما المتحكمون فى مصير الأمـة يتقلبون فى أعطاف النعيم وينهبون خيرات البـلاد، حتى إذا أحـدق الخطر بالبلد تخلّوا عنه وفـروا ووجد الإنسـان الكادح -الممثل لجماهيـر الشعب - نفسه وحيدًا فى الميدان، يـحمل وحده كل العبء الباهظ

(١) ديوان: «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» ص ٢٥.

(٢) انظر تفاصيل القصـة فى: محمد بن جرير الطبرى: تاريخ الأمم والملوك. ط المطبعـة الحسينية (بدون تاريخ) الجزء الثانى ص ٣٨، ٣٩.

الذى ينوء به كاهله المهيض الذى هده الجوع والمهانة، وقد وظف الشاعر شخصية عنترة للتعبير عن هذا البعد من أبعاد المأساة، أو هذا المستوى من مستويات الذين عانوها.

بقى هناك مستوى آخر هو مستوى أولئك الذين خاضوا المعركة بالفعل فاستشهد منهم من استشهد مجانًا، وعاد منهم من عاد جريح القلب والجسم والكرامة، يجر أثقال هزيمة لم يكن له يد فى اجتراحها، وقد استخدم الشاعر تكنيكًا آخر غير تكنيك استعارة الشخصية التراثية لتصوير هذا المستوى؛ حيث وظف أحد الجنود الجرحى العائدين من المعركة وجعله شاهدًا معاصرًا على بشاعة المأساة، كما جعله راوية للقصيدة؛ فهو الذى عاد من المعركة ليبكى بين يدى زرقاء اليمامة ـ العرافة المقدسة، رمز القوى التى تنبأت بالخطر ونبهت إليه قبل وقوعه فكان جزاؤها الهوان والنكال ـ وليقص عليها كشاهد أبعاد المأساة كما عاينها. وفى مرحلة من مراحل القصيدة سنرى شخصية هذا الشاهد تتحد بشخصية عنترة، رمز الجماهير الكادحة التى تحملت عبء المأساة وحدها، ولا عجب فهذا المقاتل ليس سوى واحد من هذه الجماهير، وفى مرحلة أخرى يتحد الراوية بزرقاء اليمامة؛ توحد بينهما جراح الجسم والقلب.

والشاعر إلى جوار ذلك يستخدم مجموعة من التكنيكات الشعرية الأخرى كالصورة الشعرية، وبعض التكنيكات الحديثة التى استعارتها القصيدة المعاصرة من الفنون الأخرى كفن القصة وفن السينما، حيث يستخدم من هذه التكنيكات المونتاج، والارتداد (الفلاش باك) والمونولوج الداخلى .... وغيرها، ولم يكن الشاعر فى توظيفه لهذه التكنيكات بأقل مهارة منه فى توظيف الشخصيتين التراثيتين اللتين استعارهما.

فلنر كيف استغل الشاعر كل هذه التكنيكات، وكيف مزج هذا المزج الرائع بين الشخصيتين التراثيتين اللتين وظفهما وبين بقية التكنيكات الأخرى، ليصور عن طريق هذا المزج أبعاد هذه المأساة كما عاشها فى إطار وحدة فنية رائعة، تنصهر فى بوتقتها كل هذه التكنيكات، لتصبح كيانًا فنيًا بالغ التماسك هو هذه القصيدة.

تبدأ القصيدة على لسان هذا الجندى العائد من المعركة جريح الجسم والقلب والكبرياء، يبكى بين يدى زرقاء اليمامة، ويروى لها أطرافًا واقعية من المأساة عايشها كشاهد:

أيتها العرافة المقدسة
جئت إليك مثخنًا بالطعنات والدماء
أزحف فى معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء

وبعد ذلك يستغل الشاعر ببراعة بعض التكنيكات السينمائية كأسلوب المونتاج، حيث يورد - على لسان الجندى الراوية الشاهد - مجموعة من اللقطات المتناثرة، التى تكون فى مجموعها صورة متكاملة للميدان الواقعى للمأساة، وهو يركز على اللقطات الإنسانية التى تترك فى الوجدان - على بساطتها - أعمق الأثر وأقواه بفداحة المأساة؛ فاللقطات التى يختارها هى: ساعده المبتور وهو مايزال متشبثًا بالراية المهزومة - كناية عن أنه لم يفرط فيها وظل مدافعًا عنها حتى النهاية -. صور أطفال رفاقه الشهداء والجرحى مرمية على الصحراء فى خوذاتهم. جاره الظمآن الذى يهم بإرواء ظمئه فيخترق الرصاص رأسه فى اللحظة التى يضع الماء فيها على فمه. فم رفيقه الشهيد المحشو بالرمال والدماء؛ حيث يقص للزرقاء:

عن ساعدى المقطوع، وهو ما يزال ممسكًا بالراية المنكسة
عن صور الأطفال فى الخوذات ملقاة على الصحراء
عن جارى الذى يهم بارتشاف الماء
فيثقب الرصاص رأسه فى لحظة الملامسة
عن الفم المحشو بالرمال والدماء

ورغم أن هذا الشاهد لم يقصر فى أداء واجبه، ولا فى الذود عن الراية المهزومة حتى سقط ساعده معها، فإن شعورًا ثقيلا بالعار والمهانة يبهظ كيانه، ويتمثل ثقل هذا الشعور فى هذا التساؤل الرهيب الفادح:

كيف حملت العار
ثم مشيت، دون أن أقتل نفسى، دون أن أنهار
ودون أن يسقط لحمى من غبار التربة المدنسة؟!

هذا الإحساس الرهيب بالعار والمهانة يلاحقه أنى اتجه، وليس له منه مهرب:

لا الليل يخفى عورتى، ولا الجدران
ولا اختبائى فى الصحيفة التى أشدها
ولا احتمائى فى سحائب الدخان

ويتحول الشاعر فجأة تحولا آخر يبدو للوهلة الأولى منبت الصلة بالموقف السابق - موقف إحساسه المطارد بالعار - حيث نراه يتحدث عن طفلة حلوة «واسعة العينين . . عذبة المشاكسة». تتقافز حوله، لا نلبث أن نعرف أن هذه الطفلة هى ابنة أحد رفاقة الذين استشهدوا، نعرف ذلك عن طريق تكنيك آخر من التكنيكات التى استعارتها القصيدة الحديثة من القصة الحديثة وهو تكنيك «الارتداد» (الفلاش باك) عن طريق المونولوج الداخلى، وفى هذا المونولوج يبرز الشاعر فى صورة إنسانية بالغة الرهافة مدى ما كانت تمثله هذه الصغيرة بالنسبة لأبيها الشهيد:

. . تقفز حولى طفلة واسعة العينين . . عذبة المشاكسة
(كان يقص عنك ياصغيرتى ونحن فى الخنادق
فنفتح الأزرار فى ستراتنا، ونسند البنادق
وحين مات عطشًا فى الصحراء المشمسة
رطب باسمك الشفاه اليابسة
وارتخت العينان).

وإلى هنا يبدو المشهد ما زال منبت الصلة بالموقف السابق، ولكننا لا نلبث أن ندرك مدى الارتباط الوثيق بين الموقفين حين نكشف أن الشاعر ما ساق لنا هذا المشهد المؤثر إلا ليجسد من خلاله إحساس الراوية الذى سبق التعبير عنه بالعار ويزيده عمقًا؛ فهذا الوجه الضاحك البرىء يدينه بالهرب، ويذكره برفيق سلاحه الذى آثر الشهادة بينما نجا هو، حيث يتساءل فى أسى مدمر، بعد أن انتهى من مونولوجه:

فأين أخفى وجهى المتهم المدان؟

والضحكة الطروب ضحكته
والوجه .. والغمازتان؟!

ونلاحظ أن ثمة لازمة يلح عليها الشاعر ـ على لسان الشاهد ـ فى بداية كل مقطع، هذه اللازمة هى طلبه من زرقاء اليمامة، النبية المقدسة ـ رمز القوى القادرة على الكشف وعلى التنبؤ وعلى القول ـ أن تتكلم، وألا تصمت مهما كان ثمن الكلام فادحًا .. ورهيبًا: «تكلمى أيتها النبية المقدسة، تكلمى بالله، باللعنة بالشيطان» «تكلمى لشد ما أنا مهان» «أيتها النبية المقدسة. لا تسكتى ...» وهنا يتقمص الشاهد شخصية عنترة لكى يحذر النبية المقدسة ـ زرقاء اليمامة رمز القوى القادرة على الكشف والتنبيه ـ من مغبة الصمت، مصورًا لها عن طريق استغلال شخصية عنترة ـ التى ترمز كما سبق القول إلى الشعب المهضوم الذى تحمل الذل طويلاً دون أن يفتح فمه، بينما كان السادة يرفلون فى النعيم ـ كيف كانت النتيجة فى النهاية أنه الذى تحمل وحده كل العبء، ولو أنه تكلم ورفع صوته بالاعتراض لما كان العبء على كاهله بهذا الثقل، بل لما كانت المأساة من الأساس:

لا تسكتى. فقد سكت سنة، فسنة، لكى أنال فضلة الأمان
قيل لى «اخرس» فخرست، وعميت، وائتممت بالخصيان
ظللت فى عبيد عبس أحرس القطعان
أجتز صوفها، أرد نوقها، أنام فى حظائر النسيان
طعامى الكسرة، والماء، وبعض التمرات اليابسة
وها أنا فى ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة، والرماة، والفرسان
دعيت للميدان
أنا الذى ما ذقت لحم الضأن
أنا الذى لا حول لى أو شأن
أنا الذى أقصيت عن مجالس الفتيان
أدعى إلى الموت، ولم أدع إلى المجالسة

وهنا يعود الشاعر ـ على لسان الشاهد ـ إلى لازمته من جديد، يلح بها على

سمع الزرقاء: «تكلمــى أيتها النبية المقـدسة. تكلمى .. تكلمى» .... ولكنه لا يلبث أن يكتشف أن مأساة الزرقاء ليست أقل فـداحة من مأساته، لئن كان قد ناله ما ناله بسبب صمته، فإن الزرقاء قد تكلمت فماذا كانت النتيجة؟ لم يصغ أحد إلى كلامها، إن الذين أذلوه وامتهنوه وفرضوا عليه الصمت قد سخروا من كلامها، بل نكلوا بها، ومن ثم فلا جدوى من الكلام:

أيتها العرافة المقدسة
ماذا تفيد الكلمات البائسة
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار
فاتهموا عينيك يازرقاء بالبوار
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار
فاستضحكوا من وهمك الثرثار

وهنا تتحد المستـويات الثلاثة لضحايا المأساة، وتتعانق الأبعـاد الثلاثة للمأساة عناقًا فنيا رائـعا؛ فإذا كان الجندى العائد ـ الشـاهد المعاصر للمأســاة ـ قد اتحد منذ قليل بعنترة إلى حد أن تقمص شخصيتـه، فها هو يتحد من جديد بالزرقاء، فالذين فرضــوا عليه الصــمت، هم أنفســهم الذين سخـروا منها وآذوها عندمـا تكلمت، والذين تخاذلوا فى ساعـة الطعان، بعد أن ذهبوا بكل الغنم بينمـا تحمل عنترة كل الغرم، هم الذين بعد أن سخروا من نبوءة الزرقاء:

وحين فوجئوا بحد السيف، قايضوا بنا
والتمسوا النجاة والفرار
ونحن جرحى القلب، جرحى الروح والفم

وهنا تَرْبدُّ رؤيا الشاعر بســحائب يأس قاتم، وتبلغ القصيدة ذروة مـأساويتها حين يحصى الشاهد آثار المأساة، ويعدد نتائجها، فيجد أنه:

لم يبق إلا الموت، والحطام، والدمار
وصبية مشردون يعبرون آخر الأنهار
ونسوة يسقن فى سلاسل الأسر، وفى ثياب العار

وهنا يبلغ اتحاد المستويات الثلاثة لضحايا المأساة ذروته أيضا؛ فالشاهد - الذى اتحد منذ قليل بشخصية عنترة - قد أصبح مشوه الوجه والقلب يعيش وحيدا غريبا يحمل مأساته بين قوم يعيشون أبهج أعيادهم فى ذروة مأساة هم صناعها، وقد بلغت بهم بلادة الحس إلى درجة فقدان الشعور بها، والزرقاء تعيش نفس الموقف فهى مشوهة الوجه - عمياء - وحيدة بين هؤلاء القوم السادرين فى لهوهم الرهيب على أنقاض أمة منحتهم أسخى ما تمنحه أمة، فجازوها بالتنكر لها فى ساعة الشدة، وبالمقايضة عليها بحياتهم، وبلغ بهم السقوط حد أنهم لم يستطيعوا أن يحترموا جراحها، ويحسوا أحزانها فى مأساتها التى كانوا هم صناعها:

ها أنت يا زرقاء

وحيدة عمياء

ومازال أغنيات الحب والأضواء

والعربات الفارهات والأزياء

فأين أخفى وجهى المشوَّها

كى لا أعكر الصفاء الأبله المموَّها

فى أعين الرجال والنساء

وأنت يازرقاء

وحيدة عمياء

وحيدة عمياء

وقد رأينا من تحليل القصيدة كيف نجح الشاعر فى توظيف الشخصية التراثية فى التعبير عن بعد من أبعاد تجربة متعددة الأبعاد، وكيف استطاع أن يحقق هذا الامتزاج الفنى الرائع بين الشخصية التراثية وبين بقية التكنيكات الشعرية الأخرى بحيث أصبحت الشخصية التراثية فى القصيدة تنبض بأشد هموم الإنسان العربى المعاصر معاصرة، رغم ما يسود رؤيا الشاعر فى القصيدة من يأس قاتم، كان

شك يحسه كل إنسان عربى عقب هزيمة يونيو، وقبل أن يسترد المقاتل العربى -والإنسان العربى عموما ـ كرامته فى معارك رمضان[1].

٣ ـ الشخصية محورًا لقصيدة:

فى إطار هذا النمط ـ الذى يعد هو النمط الأساسى لتوظيف الشخصية التراثية ـ تغدو الشخصية هى الإطار الكلى، والمعادل الموضوعى لتجربة الشاعر؛ حيث يسقط على ملامحها التراثية كل أبعاد تجربته المعاصرة.

فالسياب فى قصيدة «المسيح بعد الصلب»[2] يستغل شخصية المسيح عليه السلام فى التعبير عن تجربة خاصة به، و«تجربة القصيدة فى مضمونها العام تصور تضحية الشاعر فى سبيل أمته، واستشهاده فى سبيل بعثها، مستغلاً فى ذلك فكرة صلب المسيح وفدائه للعالم، أو حياة العالم من خلال موته. وفكرة البعث من خلال الموت افتتن بها السياب وأصبحت تمثل عنصرًا هامًا من عناصر رؤياه الشعرية»[3].

والسياب فى هذه القصيدة يستعير ثلاثة من ملامح المسيح فى الموروث المسيحى؛ هى الصلب والفداء والحياة من خلال الموت، ليصور من خلالها مدى معاناته والعذاب الذى تحمله فى سبيل بعث أمته، وكيف أثمرت هذه التضحيات فانبعثت أمته مناضلة تسلك الطريق الذى سلكه؛ طريق النضال والتضحيات والفداء.

وقد اتحدت شخصية الشاعر بشخصية المسيح اتحادًا تامًّا؛ ففى الوقت الذي يستعير لنفسه بعض ملامح تجربة المسيح فإنه يضفى على المسيح بعض ملامح تجربته هو الخاصة، حيث توحدت الشخصيتان فى شخصية واحدة، هى السياب/ المسيح، أو المسيح/ السياب، تتكون ملامحها من ملامح الشخصيتين مجتمعة.

---

(١) كتبت قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» فى أعقاب مأساة يونية عام ١٩٦٧ (تاريخها فى الديوان ١٣ /٦/ ١٩٦٧) فكانت أول قصيدة عربية معاصرة تعكس أبعاد المأساة بهذا المستوى من النضج الفنى.

(٢) ديوان: أنشودة المطر: ص ٤٥٧.

(٣) على عشرى زايد: موسيقى الشعر الحر. ص ٢٩٩.

والقصيدة تبدأ بعد الصلب، وبعد أن أنزلوا المسيح عن صليبه، ولكنه مازال يعى ويحس، وهو يعى بشكل خاص حزن مدينته وبكاءها عليه، ويمنحه هذا الحزن إحساسًا بالعزاء، وبأن تضحيته قد بدأت تؤتى أكلها، فإحساس أمته به وبتضحيته بداية بعثها الذى ضحى من أجله، وإذن فهو لم يمت:

إذن فالجراح
والصليب الذى سمرونى عليه طوال الأصيل
لم تمتنى، وأنصتُّ؛ كان العويل
يعبر السهل بينى وبين المدينة
مثل حبل يشد السفينة
وهى تهوى إلى القاع، كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى، فى سماء الشتاء الحزينة

وفى المقطع التالى يصور الشاعر عمق رضا المسيح وسعادته بأن يحيا شعبه من خلال موته وتضحيته، وفى التعبير عن هذا البعد من أبعاد التجربة يستخدم السياب ملامح من تجربته هو المعاصرة، ومفردات من معجمه الشعرى الخاص؛ حيث يتحدث عن قريته جيكور، وبعثها وازدهارها من خلال موته، وسعادته وإحساسه بالدفء لهذا البعث الجديد الذى رواه بدماء قلبه:

حينما يزهر التوت والبرتقال
حين تمتد «جيكور» حتى حدود الخيال
حين تخضر عشبًا يغنى شذاها
والشموس التى أرضعتها سناها
حين يخضر حتى دجاها
يلمس الدفء قلبى، فيجرى دمى فى ثراها

ويظل الشاعر يلح على هذه الفكرة ـ فكرة الحياة من خلال الموت ـ ويبرزها فى أكثر من معرض وبأكثر من صورة مستغلاً عبارات المسيح الشهيرة التى قالها

لتلاميـذه فى العشاء الأخير حيث «أخـذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التـلاميذ وقال: خذوا كلوا، هذا هو جسدى، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلا: اشربوا منها كـلكم، لأن هذا هو دمى الذى للعهـد الجديد، الذى يسـفك من أجل كثـير لمغفرة الخطايا»[1]. ويعتبـر الشاعر أن تضحـيته وعذابه قـد طهرته فلم تبق منه إلا على كل ما هو إلّهى ومقدس، وأنه سيحيـا حيوات عديدة من خلال الأجيال التى ستفيد من تضحيته:

قلبى الماء، قلبى هو السنبل
موته البعث. يحيا بمن يأكل
. . . .
مت بالنار، أحرقت صحراء طينى، فظل الإلّه
. . . .
مت كى يؤكل الخبز ياسمى، لكى يزرعونى مع الموسم
كم حياة سأحيا؛ ففى كل حفرة
صرت مستقبلا، صرت بذرة
صرت جيلا من الناس، فى كل قلب دمى
قطرة منه، أو بعض قطرة

وهكذا فإن الشاعـر / المسيح قد بعث من جديد بعـد صلبه، بعث فى موته وإن لم يغادر قـبره فى كل مظاهر التـجديد والحيـاة والخصب والازدهار فى بلده، ولكن تلك القـوى الخائنة التى وشت به وأسلمـته للأعداء ـ ممثلـة فى يهوذا الذى أسلم المسيح لأعدائه والذى لعل الشاعر يرمـز به إلى القوى التى استعدت سلطات البغى عليـه ـ ما كـانت لتتركـه يبعث، لأن فى بعثـه تعرية لهـا وكشفًـا لجريمتـها وسقوطها، ومن ثم فإنها تغرى به قوى البغى ثانية لتصلبه فى قبره من جديد.

والشاعـر يوظف شخـصية يهـوذا توظيفـا بارعًا فى تصويـر هذا الجانب من التجربة، حيث يصـور مدى مفاجأته ورعبه من بعث المسيح، وعـدم تصديقه لهذا البعث:

---

(١) إنجيل متى. الإصحاح السادس والعشرون.

هكذا عدت، فاصفر لما رآنى يهوذا، فقد كنت سرَّه
كان ظلا قد اسودّ منى، وتمثال فكرة
جُمِّدَت فيه، واستلت الروح منها
خاف أن تفضح الموت فى ماء عينيه.. (عيناه صخرة
هكذا راح فيها يوارى عن الناس قبره)
خاف من دفئها، من محال عليه.. فخبر عنها

ويغرى يهوذا قوى البـغى من جديد بالمسيح فتأتى لصلبه فى قـبره، ويتساءل المسيح مندهشا:

أو ما صلبونى أمس؟ فها أنا فى قبرى

فليأتوا، إنى فى قبرى.

ويتذكر فى القبر كيف استطاع أن يحيا فى قبره يوم منح ذاته للآخرين ويوم مات ليعيشوا، وكيف استحال إلى قوة خالدة غير قابلة للفناء، لأنها قوة إلّهية، يوم تفجرت ذاته كنوزاً يمتاح منها الناس:

كنت كالظل بين الدجى والنهار
ثم فجرت نفسى كنوزاً، فعريتها كالثمار
حين فصلت جيبى قماطا، وكمى دثار
حين دَفَّأْتُ يومًا بلحمى عظام الصغار
حين عريت جرحى، وغطيت جرحا سواه
حُطِّم السور بينى وبين الإلّه

ومن ثم فإن الشـاعر / المسيح لايعبأ بهـولاء المهاجمين ولا ببنـادقهم، ففى بعث شعبه وصحوته ووعيه حصن منيع يحميه من كل ظلم ومن كل غدر، وبنادق الأعداء هذه:

إن تكن من حديد ونار فأحداق شعبى
من ضياء السماوات .....

ويختم الشـاعر القصيدة وقـد آتت تضحيتـه ثمارها، وابتدأ مخـاض البعث الأليم، وابتدأت صحوته تدب فى أوصال أمتـه فحملت صلبانها وسارت فى درب التضحية الدامى، إنَّها الصحوة والازدهار والفداء التى ضحى لأجلها، تلمحها عيناه ملء المدى، ويهتف الشاعر المسيح فى دهشة قريرة:

كدت لا أعرف السهل، والسور، والمقبرة
كل شيء مدى ما ترى العين كالغابة المزهرة
كان فى كلِّ مرمى صليب، وأم حزينة
قُدِّس الربُّ. هذا مخاض المدينة

وقد وفق الشاعر توفيقًا كبيرًا فى توظيف شخصية المسيح فى التعبير عن هذه التجربة الغنيـة، ونجح فى التوحد مع شخصية المسـيح بعد أن وجد فى كل ملمح من ملامحهـا مقابلا لبعد من أبعاد تجـربته فتم الامتزاج الكامل بين الشخـصيتين، وأصبحت شـخصية المسـيح شخصيـة تراثية معاصـرة فى ذات الوقت، حيث نجح الشاعر فى أن يـجعل منها إطارًا لتجـربته المعاصرة برمـتها، يستوعب كل خـلجاتها ونبضاتها، ويسـتقطب كل أبعادها دون أن نحس بأن الشخصية مقـحمة على تجربة الشاعـر، أو مفروضـة عليها، بل نجـدها وقد انتظمت كل خطراتهـا وتفصيـلاتها النفسيـة وشاعت روحها فى خلالها، حـتى التعبير العـادى عن الاندهاش فى ختام القصـيدة يستخـدم فيها الشـاعر المعجم المسيـحى، فبدلا من أن يعبـر عن اندهاشه بالبعث الجديد وشكران الله عليـه بعبارة مألوفة من نحو «سـبحان الله» أو «تعالى الله» فإنه يستخدم عبارة من المعجم المسيحى «قدس الرب».

وهذا النموذج ـ الذى يعـبر الشاعـر فيه بكل ملمح من مـلامح الشخصـية التراثيـة عن بعد من أبعـاد تجربتـه المعاصرة ـ لـيس هو النموذج الوحـيد من نماذج استخـدام الشخصيـة التراثية إطارًا لتجـربة كاملة، وإن كان هو أكثـر هذه النماذج شيوعًا، ولكن يوجد إلى جـانبه نموذج آخر لا يتحد فيه الشاعر بالشخـصية التراثية ولا يسقط الأبعاد المعـاصرة من تجربته على ملامـحها التراثية، وإنما يدع الشخـصية تحتفظ بملامحها التـراثية، ويقابل بين هذه الملامح وبين الملامح المعاصرة التى يريد أن يستخدم الشخصية فى التعـبير عنها، وغالبًا ما يكون هناك نوع من التناقض بين هذه الملامح المعاصرة وبين ملامح الشخصية.

فالشاعر محمـود درويش فى قصيدة «امرؤ القيس»[1] يحتفظ لامرئ القيس فى القصيدة بكل ملامـحه التراثية ويضع فى مقابلها ملامح شخصـيته هو الخاصة ليصل عن طريق هذه المقابلة إلى تعميـق الإحساس لدى المتلقى بالمفارقة بين نموذج الشاعر المترف المرفه ـ ممثـلا فى امـرئ القيس ـ ونمـوذج الشـاعر الكـادح المكـافح ـ ممثلا فى الشاعرذاته ـ كل ذلك دون أن يبخس امرأ القيس قدره كشاعر عظيم.

والشـاعر يعلننا منذ بدء القـصيـدة بانفصـاله عن امرئ القـيس وبالحـواجز الضخمة التى تفصل بينهما، وأنه نتيجة لكل هذه الحواجز والفوارق لن يستطيع أن يتابع صاحبه فى دربه.

بيننا أفق دخان ورمال
وعصور أرهقت ذاكرتى
وملايين أغان .. وبحار .. وجبال
وتنادينى تعال؟!

وبعد ذلك يبدأ الشـاعر فى عرض ملامح شخـصيته الخاصة وأبعـاد حياته، مقابلة بملامح وأبعاد حياة امرئ القـيس، وأول هذه الملامح التى تبدو المفارقة فيها بين الاثنين هى حياة الترف والـرفاهية والعيش القرير التى كان يعيـشها سلفه، فى مقابل حياة الشظف والكدح التى يعيشـها هو وطبقته، وهذه المفارقة بدورها تعمق الإحساس بهـذه النتيجة التى وصل إليـها الشاعر منذ البـدء، وهى عدم قدرته على السير فى درب سلفه:

ليس لى قصر، وما عرش أبى
غير فأس خشبية
لا أغنى مثلما غنيت تحت الكوكب
للخيول العربية
وتنادينى تعال؟!

---

(١) يوميات جرح فلسطينى.بيروت. ١٩٦٩ ص ٥٩.

وحتى الحب واللهو ليس لشاعرنا منهما مثل حظ سلفه المدلل المترف، فهو فقير إلا من شعره، والنساء فى هذا الزمان لا تحب الشعراء، بينما كان سلفه مستغرقًا فى حبه اللاهى العابث، وفى قصفه ولهوه، وذلك بدوره حاجز آخر يحول بين الشاعر وأن يلتقى بسلفه أو أن يسلك سبيله:

ليس لى حان، ولا عشر حسان
قَدَحى خال كجيبى، والنساء
فى زمانى لا تحب الشعراء
إننى أدفع عن رأسى بطش الصولجان
وتنادينى تعال؟!

ولكن الشاعر يعترف بعظمة سلفه - مهما فرقت بينهما المسالك - بل ويسترفده بعض الزاد ليستطيع أن يبكى أطلال داره، ونيران أهله المنطفئة، وآثارهم الباقية، فلقد كان امرؤ القيس واحدا من الذين وقفوا على الأطلال ورثوها وتفجعوا عليها، وإن الشاعر يجد دار أهله وقد أصبحت أطلالها تستحق الوقوف، وليس كزاد سلفه السخى مدد يستطيع أن يستعين به على هذه الوقفة:

أعطنى من زادك الباقى لعلّى
أقطع الليل على أطلال دارى
ورماد النار فى موقد أهلى
والخوابى والجرار

ويحس الشاعر بمدى فداحة المفارقة حتى بين أطلاله التى لا تتجاوز كونها أطلال أكواخ بائسة، وبين أطلال سلفه ربيب القصور والنعيم، ومن ثم فإنه يبادر إلى تبرير وقفته على آثاره وأطلاله:

لا تسلنى كيف يضحى الكوخ قصرًا
ونعيمًا حين يهدم
لا تسلنى . . أنت أدرى
كل ما عندى إلّه حين أحرم

ثم يبلور الشاعر مظهرًا آخر من مظاهر المفارقة بين واقعه وواقع سلفه، مستغلا حادثة استنجاد امرئ القيس بقيصر الروم ليساعده على الثأر لأبيه من بنى أسد بعد أن خذلته القبائل العربية التى استنجد بها، ومستغلا أيضًا عبارة امرئ القيس الشهيرة عندما بلغه مقتل أبيه، «لاصحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم خمر وغدًا أمر»[1]. ولكن شاعرنا لا يعتمد لاسترداد حقه وللثأر لوطنه السليب على أية قوى من الخارج، ومن ناحية ثانية فهو لا يستطيع متابعة سلفه فى العكوف على الخمر وتأجيل الأمر حتى الغد، لأنه يعرف مدى فداحة النتائج المترتبة على العكوف على الخمر واللهو وتأجيل الأمر لحظة واحدة:

يا أميرى . . نحن لا نطلب من أفق سوانا
مطرا يروى ثرانا
عبثا نمشى . . ونمشى عبثا
يومنا خمر ونرد . . وغد الخمر ندم
وغد النرد سأم

ويعود الشاعر إلى موضوع بكاء الأطلال فى ختام القصيدة ليجعل منه بعدا من أبعاد المفارقة بينه وبين سلفه، حيث يعلن رفضه لبكاء الأطلال فأى عار يجلل القصيدة التى تتغنى بالأطلال، ولا تتغنى بالحياة. وبالمستقبل!! ويعلن الشاعر فى الختام خلوده وخلود أمته، وفناء كل صانعى الأطلال:

وقفة الأطلال ياشاعرها . . فى بلادى، فى زمانى
أى عار ترتدى هذى الأغانى
عندما تهوى إلى أطلال بئر وأوان
ما علينا . . صانع الأطلال فان
وأنا أبقى، وأهلى، والأغانى.

وهكذا نرى أن الشاعر لم يتأول أى ملمح من ملامح امرئ القيس التراثية، ولم يضف أية دلالة معاصرة على هذه الملامح وإنما استخدمها استخدامًا تعبيريًا بطريقة أخرى، حيث استغلها فى إبراز المفارقة بين نموذجين من الشعراء؛ نموذج

---

(١) انظر الأغانى. الجزء التاسع ص ٨٨، ٩٩.

الشاعر المترف المدلل اللامبالى، ونموذج الشاعر الكادح المكافح الذى يحمل على كاهله كل همـوم أمته وكل آلامها. وهو يتخذ من امرئ القيس مثالاً للنموذج الأول، ليبرز عن طريقه ملامح النموذج الثانى - الذى يمثله الشاعر نفسه - والضد يظهر حسنه الضد، كما يقولون.

وهذا هو جوهر الفرق بين هذه الصورة من صور توظيف الشخصية التراثية للتعبير عن تجربة شعرية كاملة فى إطار صيغة «التعبير بالموروث»، وبين نظم أو سرد ملامح الشخصية التراثية فى إطار صيغة «التعبير عن الموروث» فالملامح التراثية للشخصية هنا غير مقصودة لذاتها، وليست هى غاية القصيدة، وإنما هى مجرد وسيلة يستخدمها الشاعر لجلاء جوانب تجربته المعاصرة وإبرازها، رغم أنه لم يعمد إلى إضفاء هذه الجوانب المعاصرة على الملامح التراثية للشخصية التى استدعاها، فى حين أن القصيدة التى تعبر عن الموروث تكون فيها الملامح التراثية للشخصية مقصودة لذاتها، وتكون هى هدف القصيدة وغايتها، وتلك قضية فصلنا القول فيها فى أكثر من موضع فى هذا الكتاب؛ وخصوصًا فى مبحث «بين صيغتى التعبير عن الموروث والتعبير به»، ومبحث «التوظيف الطردى والتوظيف العكسى».

هذان هما النموذجان الأساسيان من نماذج توظيف الشخصية التراثية إطاراً لتجربة شعرية كاملة، وإذا كان النموذج الأول هو الأكثر شيوعًا فى نتاج شعرائنا المعاصرين، وربما الأكثر تمثيلاً لصيغة التعبير بالموروث، فإن النموذج الثانى فى بعض أمثلته قد فاق فى نضجه الفنى الكثير من أمثلة النموذج الأول، وخصوصًا فى تلك القصائد التى تهدف إلى إبراز نوع من المفارقة بين البعدين التراثى والمعاصر فى تجربة الشاعر، كما تمثل فى قصيدة محمود درويش السابقة.

٤ - الشخصية عنوانًا على مرحلة:

وفى إطار هذا النمط ترافق الشخصية الشاعر على امتداد مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعرى، وتبسط ظلالها على رؤياه الشعرية طوال هذه المرحلة، تمنحه من ملامحها الغنية بالقدرات الإيحائية ما يستوعب تطورات تجربته ويعكسها.

ومن النماذج الموفقة لهذا النمط من أنماط توظيف الشخصية التراثية لتعبر عن مرحلة بتمامها من مراحل نمو تجربة الشاعر الشعرية والفكرية والحياتية توظيف بدر شاكر السياب لشخصية «أيوب» فى المرحلة الأخيرة من مراحل حياته وهى المرحلة التى صرعه فيها المرض وحاول أن يتسامى بمحنته ليجعل منها صلاة صابرة فلم يجد أوفق من صوت أيوب عليه السلام ـ رمز الصبر فى تراثنا الدينى ـ ليعبر من خلاله عن هذه المرحلة من مراحل حياته. وعلى الرغم من أن الشاعر لم يستدع شخصية أيوب استدعاءً مباشرًا إلا فى قصيدتين من قصائد ديوانه «منزل الأقنان» وهما قصيدتا «سفر أيوب» و «قالوا لأيوب» فإننا نلمس بوضوح نبرات أيوبية فى معظم ما كتب الشاعر فى تلك المرحلة من قصائد، حيث يشيع فيها نوع الاستسلام لقضاء الله والصبر عليه، أو نوع من الشكوى الصابرة الشفيفة وكلتاهما نبرة أيوبية لا تخطئها الأذن.

ومن النماذج البارزة أيضًا لهذا النمط ـ وإن كانت أقل توفيقًا من استعارة السياب لشخصية أيوب ـ استخدام الشاعر أدونيس لشخصية مهيار عَلمًا على المرحلة التى كان فيها يرفض الواقع الحضارى العربى، ويحاول أن يصل أسبابه بحضارة أخرى غير عربية، ولقد كان مهيار من الوجوه التراثية الصالحة للتعبير عن مثل هذه المرحلة الفكرية والعقائدية من مراحل تطور الشاعر لولا أن الشاعر أسرف فى تأول شخصية مهيار وفى إضفاء ملامح فكرية وفنية وروحية على شخصيته لم تكن لتتحملها، ولذلك بدت شخصية مهيار ـ شأن كل الشخصيات التى استخدمها أدونيس ـ على قدر كبير من الغموض والغرابة، تصعب معه محاولة الربط بين ملامحها التراثية وبين الدلالات التى يضفيها الشاعر عليها.

وقد جعل أدونيس مهيار عنوانًا على ديوان كامل من دواوينه هو ديوان «أغانى مهيار الدمشقى» ثم استدعاه بعد ذلك فى بعض قصائد ديوانه التالى «المسرح والمرايا».

أما أنجح هذه النماذج على الإطلاق، وأكثرها اكتمالا من الوجهة الفنية فهى توظيف الشاعر خليل حاوى لشخصية السندباد البحرى للتعبير عن مرحلة من أهم مراحل تطوره الشعرى والفكرى وهى مرحلة بحثه عن ذاته عبر مجموعة من

المغامـرات الوجودية. والسندبـاد البحرى فى تراثـنا الشعبى والأسـطورى هو رمز الرحلة والتجوال ومحاولة تحقيق الذات من خلال مغامراته السبع فى البحار. وقد وجد فـيه الشاعـر خليل حاوى نموذجا رمـزيًا صالحًا للـتعبيـر عن هذه المرحلة من مراحل رحلته الشـعرية فجعله عنوانا على قـصيدتين طويلتين تحـتلان حوالى ثلثى صفـحات ديوانه الثانى «الناى والريح» الذى يعـد أهم دواوينه الثلاثة[1] وأصدقها تمثيلا لتجربته الشعرية برمتها.

وإذا كان الشاعـر قد التقى بصاحبـه السندباد فى ديوانه الثانى التقاءً مـباشرًا فـإننا نرى شـخصـية الـسندباد تخايـله منذ ديوانه الأول «نهـر الرماد» وإن كـانت ملامحها لم تتحدد فى رؤياه تحددًا كاملاً وكأنما كان يبحث عن تلك الشخصية التى تستطيع أن تصحبـه فى رحلته الشعرية الطويلة والخصبـة، والتى تستطيع أن تحمل عنه عبء تجسيد أبعاد هذه الرحلة.

ففى قصيدة «البحار والدرويش»[2] من ذلك الديوان نجد مـا يشبه أن يكون الرسم التخطـيطى لشخصـية السندباد، تلك الشـخصيـة التى ستتـكامل ملامحـها وتتبلور سـماتها فى «الناى والريح». فـالبحار فى هذه القـصيدة يحمل الكثـير من ملامح السندباد؛ المغامـرة والبحث عن الذات، والشعور الدائم بعدم الاسـتقرار، وكل تلك ملامـح سندبادية أصيلة سـتزداد تحددًا فى قـصيدتى «وجـوه السندباد» و«السندباد فى رحلته الثامنة» من ديوان «الناى والريح».

يقول الشـاعر عن البحـار فى تقديمه لهـذه القصيـدة «طوف مع يوليس فى المجهـول، ومع فاوست ضحى بروحـه ليفتـدى المعرفة، ثم انتـهى إلى اليأس من العلم فى هذا العـصر مع هكسلى» . . . ومن ثم فـقد انطلق فى مـغامـرة جديدة باتجاه الشرق مهد التصوف، ينشد هناك حلا، وإرواء لروحه المتعطشة إلى الحقيقة:

بعد أن عانى دوار البحر، والضوء المداجى عبر عتمات الطريق.
ومدى المجهول ينشق عن المجهول . . عن موت محيق
. . . .
بعد أن راوغه الريح، رماه الريح للشرق العريق

(١) التى كانت قد صدرت حتى كتابة البحث.
(٢) ديوان: نهر الرماد، الطبعة الثالثة. دار الطليعة. بيروت ١٩٦٢ ص ٩.

وهناك يلتقى بالدرويش الذى يرمز به إلى ما فى الشرق من عراقة وفى نفس الوقت من ثبات وعـزوف عن المغامـرة وخوف من خوض المجـهول، فهـو المقابل الرمزى للبحـار رمز المغامرة المتجـددة الحية، والارتياد الدائم للمجـهول، والسعى الدائب المحمـوم فى سبيل الكشف، والبـحار والدرويش كلاهما بُعـدان من أبعاد ذات الشاعر المتصارعة، فـالدرويش محصلة تلك المواريث التى أسهمت فى تكوين الشاعـر عاطفيًـا وفكريًا وروحيًا فأصـبح بحكم ما فى هذه المواريث من قـيم ثابتة عزوفًا عن المغـامرة، أما البحـار فهو وليد نزعـة الفنان إلى الكشف وإلى الارتياد، وإلى الإبحار الدائم فى بحـار المجهول، ومن ثم فإننا نرى تمزق الشـاعر بين هذين البعـدين من أبعاد ذاته يبلغ به درجة الانشطار إلى شـخصيتـين: بحار ودرويش، وسيظل هذا التمزق هو أزمـة الشاعر الكبرى على امتداد رحلتـه الشعرية وسيكون هدفه الدائم تحـقيق نوع من المصـالحة بين هذين البـعدين بكل ما تجـسدا فـيه من رمـوز: البحـار والدرويش فى هذه القـصيـدة. صورته الغـضـة الباقـية فى عـين محـبوبـته، وصورتـه الجديدة التى خـددتها التـجربة فى «وجـوه السندباد». داره القديمة وداره الجديدة المنتظرة فى «السندباد فى رحلته الثامنة».

ويبدأ البحار مع الدرويش - فى ذات الشاعر- صـراعًا تنتهى القصيدة وهو لم ينته، وإن كنا نعرف من الوهلة الأولى لمن سـتكون الغلبة، وإلى أى الشطرين من أشطار ذاته - البحار والدرويش - سـينحاز الشاعر، لقـد انحاز منذ البدء إلى صف البحار، بكل ما يرمز إليه، فهو بعـد أن يقدم لنا البحار فى مطلع القصيدة فى هذه الصورة المتدفقة بالحياة وبالمعاناة الحية، يقدم لنا الدرويش فى الصورة المقابلة:

ساكنًا يمتص ما تنضحه الأرض الموات
فى مطاوى جلده ينمو طفيلى النبات:
طحلب شاخ على الدهر .. ولبلاب صفيق
غائب عن حسه لن يستفيق

لقد تـقوقع على ذاته داخل صَـدَفة القيم الـثابتة التى بـلغ يقينه بهـا درجة الجمـود، محـتميًـا بهذه الصَّـدفة من رياح التـجديد التى تعـصف بالخارج، ومما تضطرم به الحياة حوله من عرامة وجيشان لا يهدأ لهما أوار.

ويدخل البحار والدرويش ـ شطرا ذات الشاعر ـ فى حوار، نعرف سلفا الجانب الخاسر فيه، ولكن حتى الجانب المنتصر ـ البحار ـ يخرج من الصراع ممزقا جريحًا؛ فالصراع لم يكن فى غير ميدان، والدرويش ـ رغم هذه الصورة التى قدمه الشاعر بها ـ لم يكن مفلسًا، فقد كان لديه الكثير، وإلا ما استحق أن يجشم البحار نفسه عناء الرحلة إليه؛ إن لديه العراقة، والحكمة النافذة التى تقبع وراءها حنكة الدهور الطويلة، والنظرة الثاقبة التى تستطيع أن تستقطب الأجيال فى لمحة:

قابع فى مطرحى من ألف ألف .. قابع فى ضفة الكنج العريق
طرقات الدهر مهما تتناءى عند بابى تنتهى كل طريق
وبكوخى يستريح التوأمان: الله، والدهر السحيق

ولكن الحكمة المتشرنقة على ذاتها ليست هى ما ينشده البحار، إنه ينشد حرارة التجربة الحية ومعاناتها، ومن ثم ينطلق فى ختام القصيدة يحمل خيبة أمله، بعد أن انطفأت فى عينه هذه المنارة الجديدة التى كان يمنى نفسه بأن يجد عندها شيئًا يروى ظمأه، ويشبع تطلعه الدائم، ولكنه يمضى إلى غير غاية:

خَلِّنى .. ماتت بعينىَّ منارات الطريق
خلنى أَمْضِ إلى ما لست أدرى ......
....
خلنى للبحر .. للريح .. لموت ينشر الأكفان زرقًا للغريق
مبحر .. ماتت بعينيه منارات الطريق

فالصراع بين البحار والدرويش لم ينته إذن، والحوار بينهما لم يحسم، وسوف يستأنف مرة أخرى، بعد أن تكون ملامح البحار قد أصبحت أكثر تحددًا ونضجًا، حيث يرتدى فى الديوان التالى «الناى والريح» ثوبًا تراثيًّا حضاريًّا هو ثوب السندباد، مما يشى بأن الملامح الغائمة المبهمة المهتزة لشخصية المغامر قد اتضحت وتحددت ووجدت صيغتها فى تلك الشخصية التراثية الخصبة «السندباد»، وبعد أن يكون الدرويش فى نفس الوقت قد تجسد فى صورة ـ أو فى صور ـ جديدة.

ففى قصيدة «وجوه السندباد»[1] نجد تجربة الشاعر وقد ازدادت نضجًا وعمقًا وتبلورًا، ونجد معها شخصية البحار وقد ازدادت بدورها تبلورًا وتحددًا، فأصبح ذلك البحار المجهول الهوية والملامح فى البحار والدرويش «السندباد البحرى» بكل ما تحمله شخصيه السندباد فى تراثنا من رغبة عارمة فى الكشف والارتياد والمغامرة، لقد عثر الشاعر فى هذه الشخصية على الصوت التراثى الذى سينهض بعبء التعبير عن كل ما حاولت شخصية البحار أن تعبر عنه فى نهر الرماد بعد أن اكتسب أبعادًا وأعماقًا فكرية ووجودية جديدة.

ولقد اتَّحد الشاعر فى القصيدة بشخصية السندباد اتحادًا تامًّا، بحيث أصبح ينطق بلسان السندباد، أو ينطق السندباد بلسانه، رغم أن الشاعر لم يستعر من ملامح السندباد التراثية سوى اسمه ومدلوله العام وهو المغامرة والارتياد، أما التجسيد الواقعى لهذا المدلول فهو تجسيد عصرى يمثل تجربة الشاعر ذاته، ومغامرته الواقعية فى دروب الوجود ودهاليزه حيث قضى الشاعر بعد «البحار والدرويش» فترة فى أوروبا عمقت الصراع بين شطرى ذاته اللذين تجسدا فى «نهر الرماد» فى البحار والدرويش، وإن كان هذا الصراع قد أخذ صيغة أخرى، واستدعى بالتالى رموزًا أخرى؛ فالبعد الذى كان يمثله الدرويش فى نهر الرماد قد انحل إلى مجموعة من العناصر والرموز الجديدة، لقد أصبح هذا البعد يتجسد فى تلك التى تنظر عودة السندباد من مغامرته فى المجهول، وفى تلك الصورة الغضة البريئة للسندباد التى ما زالت حية فى رؤيا تلك المنتظرة التى تصر على ألا ترى من السندباد إلا ذلك الوجه الغض الطرى البرىء، غافلة عما تركه العمر والتجربة من أخاديد فى وجهه الحقيقى:

لم تر الغربة فى وجهى، ولى رسم بعينيها طرى ما تغير
آمن فى مطرح لا يعتر يه
ما اعترى وجهى الذى جارت عليه دمعة العمر السفيه

(1) ديوان: الناى والريح ص ٤١.

إنها حريصة ـ وهذا ما يدهش السندباد ـ على أن تغزل على هذا الوجه الذى خددته التجربة وجعّده العمر رسم ذلك الوجه الغضّ الطرى البرىء، وجه الطفل الذى غصّ بالدمعة فى مقهى المطار وهى تودعه فى بداية رحلته، أو وجه السندباد البكر قبل أن يخوض غمار مغامرته الأولى، هى مصرة على أن تحكى له دائمًا عن ذلك الصبى الذى غص بالدمعة فى مقهى المطار والذى ثبتت عنده صورة السندباد فى رؤياها، فلم تزد يومًا واحدًا. ولكن الشاعر / السندباد يعرف جيدًا أن ذلك الوجه البرىء الغض لا وجود له إلا فى رؤيا صاحبته:

.... أدرى أن لى وجهًا طريًّا أسمرا لا يعتريه
ما اعترى وجهى الذى جارت عليه دمعة العمر السفيه
وجهى المنسوج من شتى الوجوه

ويمضى الشاعر السندباد يستعرض تلك الوجوه التى نُسِج منها وجْهُه الجديد الذى لم تستطع صاحبته اكتشافه، وكل وجه من هذه الوجوه يجسد مغامرة من مغامرات السندباد والتى كانت حصيلتها تلك الأخاديد التى حفرت وجهه.

وأول ما يطالعنا من هذه الوجوه هو وجه ذلك الغريب فى تلك الأرض الغريبة، الوجه الغرير للسندباد قبل أن يكتسب حنكة المغامرة ويتجعد بظلالها، وهذا الوجه هو أقرب الوجوه إلى ذلك الوجه الغض الطرى الذى تحتفظ له به صاحبته:

مُرّةٌ ليلتُه الأولى، ومُرٌّ يومُه الأول فى أرض غريبة
مرة كانت لياليه الرتيبة
طالما عض على الجوع، على الشهوة حرًى.
وانطوى يعلك ذكرى
يمسح الغبرة عن أمتعة ملء الحقيبة

وتمضى تتوالى الوجوه بعد ذلك. ويبدأ السندباد يتخلى عن إحساسه بالغربة ويحاول أن يندمج فى هذه الحياة الجديدة، وإن كانت بعض ملامح وجهه القديم

تظل تطالعنا بين الحين والآخر من خلال محاولة انغماره فى دوامة هذه الحياة الجديدة، ومن هذه الملامح إحساسه بالغيرة، هذا الإحساس الذى أبدع الشاعر فى تصويره:

صاح: «هذا الكأس لى، من أهرقه؟»

ضحكت: «ثوبى الدمشقى الحرير

لست أدرى، لم أسل من مزقه»

ويعود الشاعر من عرس الغجر، وفى وجهه أولى الدمغات حيث «أتقن الدوخة من خصر لخصر»، وعاد و «فى دمه شلال نار، وعلى قمصانه ألف أثر» وتتوالى بعد ذلك المغامرات، وتزداد الأخاديد والحفر فى وجهه، فيعانى الإحساس بالدوار عقب صحوته من حمى عرس الغجر بما فيه من مجون غامر:

وجه من يصحو من الحمى: فراغ. شاشة ترتج. عين مطفأة

وصرير المدفأة

وتتوالى الوجوه:

«وجه ذاك الطالب القاسى على أعصاب عين متعبة

فى زوايا متحف فى مكتبة

..... ضجر فى دمه، فى عينه الصمت الذى حجَّره طول الضجر.

وجهه من حجر بين وجوه من حجر».

ويبدأ إحساسه بما تركه الزمن على وجهه من حفر يقلقه ويعنيه، وتسول له نفسه ـ ممثلة فى القرينة أو فى الصديق الذى يلتقى به فى حى سوهو ـ أن يتخلص من عناء هذا الإحساس الأليم بإلقاء نفسه فى الماء:

متعب أنت، وحضن الماء مرج دائم الخضرة، ينساب أراجيح تغنى، وسرير مخملى اللون، شفاف حرير

وبنات الماء ما زلن على الدهر صبايا، ربما كان لديهن قوارير من البلسم، أعشاب، تعاريم عجيبة.

تمسح التحفير عن وجهك، تسقيه غوى سمرته الأولى المهيبة

ويستغرق الشاعر السندباد فى غيبوبة يرى فيها الأشياء وقد انحلت إلى ضباب عنصرها الأول، ويحس أن رحم الأرض أحنى من ذلك الواقع اللعين، ويغلف رؤيا الشاعر عقب ذلك جو غائم غريب يرى نفسه فيه يحيا فى عتمة قبو مطمئن يمسح الحمى ويصحو ويغنى، ويحاول أن يتخفى ويخفى العمر من درب السنين.

ثم يفيق من هذه الرؤيا على ذلك الوجه الطفلى البرىء المرتسم على عينى صاحبته، وجه ذلك الطفل الذى غص بالدمعة فى مقهى المطار «وكأن العمر ما فات على زهو الصبايا، وحكايات الصغار».

ويحاول السندباد أن يفتح عينى صاحبته على الحقيقة المريرة، وهى أن مرور الزمن قد ترك آثاره وأخاديده على وجه كل منهما، وأن هذا واقع لا يمكن تجاهله، وهنا يلتقى البحار بالدرويش، والسندباد بصاحبته المنتظرة فى امتزاج رائع، فى كيان جديد يحمل ملامح كل منهما، إنها بشارة ببعث جديد من خلال هذه الأنقاض المتداعية، بعث يتمثل فى مولود جديد يحمل بعض ملامح البحار وبعض ملامح الدرويش، بعض سمات السندباد وبعض سمات صاحبته، وسيخلدان معًا فى هذا الطفل الجديد، هذا البعث الجديد الذى طالما ولع الشاعر بالتبشير به:

أسندى الأنقاض بالأنقاض، شديها على صدرى، اطمئنى
سوف تخضرُّ، غدًا تخضر فى أعضاء طفل عمره منك ومنى
دمنا فى دمه يسترجع الخصب المغنى
حلمه ذكرى لنا، رجع لما كنا وكان
ويمر العمر مهزومًا ويعوى عند رجليه ورجلينا الزمان

هذا هو «الوجه السرمدى» من وجوه السندباد الذى يتحدى كل عوامل التحفير والموت، الوجه المتجدد الذى عاش الشاعر يبشر به، وينذر تجربته له.

أما فى قصيدة «السندباد فى رحلته الثامنة»[1] فإن الصراع يتخذ صيغة أخرى جديدة، وتأخذ أطرافه فى وجدان الشاعر صورًا جديدة، حيث يتجسد الدرويش

(١) اعتمدت هنا على نص القصيدة المنشور فى «ديوان خليل حاوى» ط. دار العودة، بيروت سنة ١٩٧٢ ص٢٢٥، وهو مختلف قليلا عن النص المنشور فى «الناى والريح».

فى ماضى السندباد المتمثل فى رحلاته السبع السابقة، أو فى داره القديمة التى يقوم برحلته الثامنة للتخلص من رواسبها فى ذاته، بينما يأخذ البحار صورة هذه الرحلة الثامنة، لتطهير ذاته من الرواسب القديمة انتظاراً للوافد الجديد ـ لعله ذلك الطفل الذى بشر به فى آخر «وجوه السندباد» ـ والشاعر فى هذه القصيدة يستعير ـ بالإضافة إلى المدلول العام لشخصية السندباد، وهو المغامرة والارتياد ـ بعض الملامح التراثية لشخصية السندباد ممثلة فى رحلاته السبع، وما كنزه فيها من نعمة الرحمن والتجارة، ثم نجاحه فى التغلب على الغول فى الرحلة الثالثة[1]، ثم دفنه حيًّا مع زوجته الميتة حسب تقاليد البلد الذى تزوج منه فى الرحلة الرابعة، ونجاته عن طريق شق فى الكهف الذى دفن فيه[2]، ثم قتله للشيطان بعد أن أسكره فى الرحلة الخامسة[3]. وكل هذه ملامح تراثية للسندباد يحاول الشاعر أن يجسد من خلالها ماضيه الذى قام برحلته الثامنة تلك ليطهر ذاته من آثاره.

والشاعر يحدد لنا منذ بداية القصيدة ملامح هذه الدار القديمة التى يهدف إلى إخلائها من محتوياتها البالية الرثّة، انتظاراً لمقدم وافد جديد يحسه ولا يعيه، ولكنه وهو يعمل على إخلاء هذه الدار وتجديدها، يحس نحوها بنوع من الوفاء العاطفى؛ فقد صحبته هذه الدار القديمة ـ الذات القديمة ـ فى كل تجاربه ومغامراته السابقة وكانت نعم الصاحب، ولكنه مع هذا الشعور بالوفاء يحس بضرورة تغييرها، حتى تستطيع أن تغرى ذلك الوافد المنتظر:

داری التى أبحرتِ، غربتِ معى، وكنتِ خيرَ دار
فى دوخة البحار
وغربة الديار
....
رحلاتى السبع، وما كنزته من نعمة الرحمن والتجارة

(١) انظر: ألف ليلة وليلة ط صبيح جـ ٣ ص ٩٦.
(٢) السابق ص ١٠٤، ١٠٥.
(٣) السابق ص ١٠٦ ـ ١١٢.

يوم صرعت الغول، والشيطان، يوم انشقت الأكفان عن جسمى
ولاح الشق فى المغارة

«وهكذا يقدم لنا المقطع الأول الملامح الخارجية لهذه الدار / الذات التى سيقودنا الشاعر عبر دهاليزها فى المقاطع التالية. وخلال رؤيا الشاعر تومض كالخطف فى نهاية المقطع قسمات غير محددة للدار الجديدة المنتظرة، للذات الجديدة التى ينشدها الشاعر، وإن كان الشاعر يحس هذه القسمات ولا يعيها»[1].

أود لو أفرغت دارى عله إن مر تغويه وتدعيه

أحسه عندى ولا أعيه

ويظل الشاعر طوال المقاطع الثلاثة الأولى يطهر ذاته القديمة أو داره القديمة من رواسب العفن والفساد المتخلفة من عهود رحلاته السبع السابقة، لعلّ هذه الذات أو هذه الدار تغرى ذلك الوافد المنتظر المجهول، الذى لا ينى يلوح فى رؤياه كالومض، دون أن يتجسد فى شكل محدود، وفى أواخر المقطع الثالث تلوح بوادر وفود ذلك المنتظر، وتبدأ الدار تعانى مخاض استقبال ذلك الوافد الجديد، بكل ما يصاحب المخاض من اضطراب وتمزقات وآلام:

وذات ليلٍ أرغت العتمة واجترت ضلوع السقف والجدار
كيف انطوى السقف . . انطوى الجدار
كالخرقة المبتلة العتيقة
وكالشراع المرتمى على بحار العتمة السحيقة

وتعترى الشاعر - فى ختام المقطع الثالث - غيبوبة شبيهة بتلك التى كانت تعترى الرسل عليهم السلام حين يتلقون الوحى من السماء، ليرى من خلالها - على امتداد المقطع الرابع - بوادر البعث، ومقدم الوافد المنتظر، حيث تنهض داره من أنقاضها شامخة مشرقة، وحيث يستحيل الجدب واليباب الذى كان يرين عليها إلى خضرة خصيبة وازدهار وتفتح:

(١) على عشرى زايد: أنماط شخصية السندباد فى الشعر المعاصر، الثقافة العربية. أبريل ١٩٧٤ ص ٣٥.

فى شاطئ من جزر الصقيع
كنت أرى فيما يرى المبَنَّجُ الصريع
صحراء كلس مالح بوار
تموج بالثلج، وبالزهر، وبالثمار
دارى التى تحطمت، تنهض من أنقاضها، تختلج الأخشاب، تلتم
وتحيا قبة خضراء فى الربيع

وفى ختام المقطع تغرد فى أفق رؤياه دعوة طاهرة للحب، وينتظر الشاعر السندباد فى داره الجديدة تلك مقدم تلك الحبيبة التى بشر بها فى نهاية المقطع الرابع.

«وفى المقطع الخامس يخايل السندباد طيف هذه الحبيبة شفافًا نورانيًّا يند عن التحديد والتجسيد؛ فخطاها زورق يجىء بالهزيج من مرح الأمواج فى الخليج، وتكسر الشمس على البلور تسقيه الظلال الخضر والسكينة، ويهش السندباد فرحًا ذاهلاً لاستقبال هذه الحبيبة الطاهرة الجديدة، التى لعلها ذاته الجديدة النقية، أو لعلها الحياة الجديدة التى ينشدها الشاعر لنفسه ولقومه، أو لعلها فعلا محبوبة واقعية لها ملامح ذلك الميلاد الطاهر الذى شمل ذات الشاعر بكل جوانبها، ففى رؤيا هذا الشاعر يمتزج العام بالخاص والواقع بالرمز امتزاجًا فنيًّا رائعًا»[1].

ويظل الشاعر طوال المقاطع الثلاثة التالية - السادس والسابع والثامن - يعانى من ذلك الانتظار الواله لتلك التى ابتدأت ملامحها تتحدد فى رؤياه وتتبلور؛ فهى نقية بريئة، تحصنت من كل دنس بطهارة الفطرة الأولى ونقائها «ما عكر الشلال فى ضحكتها، والخمر فى حلمتها رعب من الخطيئة، وما درت كيف تروغ الحية الملساء فى الأقبية الوطيئة» ومن ثم فإن الشاعر يكتفى بها من كل كنوز الأرض وخيراتها «خليت للغير كنوز الأرض، يكفينى، شبعت اليوم وارتويت».

وهى فى كل رؤيا الشاعر حبيبة شديدة اليمن خارقة التأثير الأمر الذى

(١) السابق ص ٣٧.

«يوحى بأن دلالتـها هنا أرحب من دلالة الحـبـيبـة الواقعـية، فـإن يمنها وتأثيـرها السحرى الخارق يتجاوز الشاعر السـندباد ليشمل كل مظاهر الوجود حوله، يمنحها الأمن والسلام والطمأنينة»[1].

مال إلينا الزنبق العريان، أدفأناه باللمس، وزودناه بالطيوب
أوت إلينا الطير من أعشاشها المخربة
رحنا مع القافلة المغربة
فى أرخبيل «الجزر الحيتان» حولنا، التحفنا الليل والغيوب . . . إلخ.

وفى المقطع التاسع ينبثق ذلك المنتظر الذى عاش السّندباد حياته ينتظره ويعد داره لاستقبالـه، ينبثق ملء رؤيا الشاعر، وملء يقينه، وملء واقعه، حقـيقيًا هذه المرة وليس حلما أو خبرًا أو رواية. «رؤيا يقيـن العين واللمس، وليس خبرًا يحدو به الرواة».

ويتجسد هذا المنتظر فى بعث حضارى وروحى شامل للشاعر وأمته فى شتى جوانب حياتها، وينبثق من كل ما كـان يفعم دار السندباد القديمة ـ ذاته القديمة، واقعه القديم ـ واقع آخر جديد بالغ النصاعة والشموخ:

تحتـل عـينى مـروجٌ، مدْخناتٌ، وإلهٌ بعـضـه بعلٌ خصـيـبُ، بعضـه جبـار فحم ونار
مليون دار مثل دارى ودار
تزهو بأطفال، غصون الكرم والزيتون، جمر الربيع
غب ليالى الصقيع
يحـتـل عـينـى رواقٌ شـمـخت أضـلاعـه وانـعـقـدت عـقـد زنـود تبتنيـه، تبتنى الملحمة. . . .

---

(١) السابق. نفس الصفحة.

وفرخت أعمدة الرخام
من طينة الأقبية المعتمة
تلك التى مصت سيولَ الدمع، مصت ربواتٍ من طحين اللحم والعظام
واختمرت لألف عام أسود وعام
فكيف لا يفرخ منها ناصعُ الرخام؟!!

إن هذا البعث لم يكن مجانيًّا، وإنما كان ثمنه هذه المعاناة الطويلة، وهذه التضحيات المتوالية من الشاعر وأمته، ولكن رؤيا الشاعر تتوشح فى ختامها بنوع من النار والدخان الأحمر «ربى ... لماذا شاع فى الرؤيا دخان أحمر ونار؟!» فالبعث رغم شموله لم يكن كاملا، فما زال هناك التماسيح وحقد الأنهر الموحلة، ومن ثم فقد ظلت محبة الشاعر - كما يقول - «وقفًا على الأخضر والنامى فى أرضنا، ولعل صفاء الرؤيا سوف يكتمل حين تبيد مظاهر الانحطاط فى حياتنا فتفيض محبتى على الأرض بأسرها»(١).

وفى الختام يقوِّم السندباد رحلته تلك بحساب الربح والخسارة، فيرى أنه قد خسر ذاته القديمة - ممثلة فيما جمعه من كنوز فى رحلاته السبع السابقة - ولكنه عاد إلى أمته يحمل بشارة البعث:

ضيعت رأس المال والتجارة
عدت إليكم شاعرًا فى فمه البشارة

وعند هذا الحد يرى الدكتور خليل حاوى أن شخصية السندباد قد أدت دورها فى تجربته الشعرية، واستنفدت أغراضها، ولم تعد ملامحها صالحة لحمل ملامح المرحلة الجديدة من تجربته الشعرية - التى يمثلها ديوانه الأخير(٢) «بيادر الجوع» - فيودع الشاعر شخصية السندباد، بعد أن رافقها ورافقته طوال مرحلة من أغنى وأخصب مراحل تطوره الشعرى، وبعد أن منحته أغنى ما تمنحه شخصية تراثية لشاعر من طاقات إيحاء ووسائل تعبير، عبر من خلالها عن شتى أبعاد تجربته

---

(١) من حديث له مع مجلة «الأحد» اللبنانية، نقلته الآداب فى عدد يوليو ١٩٦٣ ص ٧٣.
(٢) عند كتابة البحث.

الروحية والفكرية والوجدانية والاجتماعية والقومية. ولقد منحها الشاعر بدوره غنى وحياة حيث كشف عما تشتمل عليه ملامحها من قدرة على التجديد الدائم، واستيعاب أبعاد تجربة الارتياد وخوض غمار المجهول فى كل عصر من العصور.

ولهذا كله كان سندباد خليل حاوى من أنضج نماذج استخدام الشخصية التراثية عنوانًا على مرحلة، بل من أنضج نماذج استخدام الشخصية التراثية فى شعرنا العربى المعاصر على الإطلاق.

٥ ـ الشخصية محورًا لمسرحية شعرية:

يعد هذا النمط من أنماط استخدام الشخصية التراثية أشد هذه الأنماط تعقيدًا، وأكثرها دقة، وأحوجها إلى مهارة فنية من الشاعر حتى يستطيع أن يعبر بالشخصية التراثية تخوم «التعبير عن الموروث» إلى «التعبير به» لأن الشاعر فى إطار المسرحية يجد نفسه أكثر التزامًا بجوهر الملامح التراثية للشخصية التى يستخدمها حيث لا يتناولها مستقلة، وإنما يتناولها فى إطار علاقاتها المتشابكة بسواها من الشخصيات وهى فى الغالب علاقات تاريخية معروفة يصعب على الشاعر كثيرًا أن يحور فى جوهرها، وتحتاج إلى براعة مضاعفة حتى يتمكن الشاعر من أن يضفى عليها الملامح المعاصرة التى يريد تحميلها لها.

وحقيقة لقد ترددت لحظة قبل أن أقدم على اعتبار المسرحيات الشعرية نمطًا من أنماط استخدام الشخصية التراثية فى شعرنا المعاصر، وكان وراء هذا التردد باعثان:

الأول: أن المسرحية الشعرية قد أصبحت قالبًا أدبيا ينتمى إلى «فن المسرح» أكثر من انتمائه إلى «فن الشعر» وأصبح مصطلح «شعر» عندما يطلق ينصرف مباشرة إلى «القصيدة الشعرية» على الرغم من أن المسرحية الشعرية كانت فى الأساس تمثل الشطر الأعظم من مفهوم مصطلح «الشعر»، ولم يكن المسرح قد نشأ بعد فنًّا مستقلاً مقابلاً للشعر، ولكن فى العصر الحاضر نشأ فن «المسرح» فنا مستقلا فى مقابل «فن الشعر» بعد أن أصبحت المسرحيات فى كثرتها الغالبة تكتب نثرًا، على الرغم من أن «من نقاد العصر الحاضر من يحاول أن يمحو الفوارق بين

الشعر الغنائى والشعر المسرحى» كالناقد الإيطالى بندتوكروتشه الذى «يرجع ... كل قيمة لشعر المسرحيات إلى ناحية غنائية فى دلالة المقطوعات الشعرية المنفردة على المعانى الغنائية الخاصة بالموقف فى كل مسرحية» والشاعر الناقد الإنجليزى ت. س. إليوت الذى يرى «أن المسرحية فى جوهرها شعرية وأن الشعر فى جوهره ذو طابع درامى؛ فالمسرحية المثالية عنده هى المسرحية الشعرية، وهذا على الرغم من اعترافه بالفوارق الفنية بين المسرحية من حيث هى، والشعر الغنائى».

«ولكن دعوات إليوت ومن نحا نحوه لم تؤثر فى الاتجاه العام للعصر من معالجة الموضوعات المسرحية - فى أكثر الحالات - فى النثر، لما تقتضيه من معالجة عملها الفنى»[1] ومن ثم ظلت المسرحية فنًّا مستقلا عن الشعر.

الثانى: أنه نتيجة لصعوبة التصرف فى ملامح الشخصية التراثية فى إطار المسرحية - خصوصًا إذا كانت شخصية عامة وأحداث حياتها مشهورة - فإن قدرات الشعراء المسرحيين على إضفاء دلالات معاصرة على أحداث حياة الشخصية التراثية التى يوظفونها كانت محدودة، ونادرًا ما كانوا ينجحون فى تجاوز مرحلة «التفسير والتأويل» لملامح هذه الشخصية إلى مرحلة «التوظيف» فى التعبير عن دلالات ومضامين معاصرة، ومن ثم فقد ظلت معظم المسرحيات المكتوبة شعرًا عن شخصيات تراثية فى المنطقة الواقعة بين «التعبير عن الموروث» و «التعبير به» ... الأمر الذى يجعلها تقع خارج نطاق اهتمام هذا البحث.

ترددت إذن لحظة أمام هذين الاعتبارين ولكننى لم ألبث أن نحيت هذا التردد جانبًا على اعتبار أن الفروق بين القصيدة الحديثة والمسرحية - بل والقوالب الموضوعية عمومًا - لم تعد بالفعل شديدة الحسم والصرامة كما يرى إليوت وكروتشه، حتى إن أحد نقادنا المعاصرين يعتبر أن مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور قصيدة طويلة، وأننا «نظلم عبد الصبور والمسرح الشعرى معًا إذ اعتبرنا مأساة الحلاج مسرحية شعرية، ونحن نحيِّى عبد الصبور والشعر معًا إذا اعتبرناهما قصيدة طويلة وفق المفهوم الحديث للشعر ...... فلو أننا حذفنا الشخصيات

---

(1) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث. ص ٣٨١.

الرئيسية . . . لما حدث أى اضطراب فى السياق الشعرى، بل إننا سوف نتصور هذا العمل «مأساة الحلاج» فى مكانه الطبيعى من الشعر قصيدة طويلة تتخذ من المونولوج الداخلى ركيزة لها»[1].

ومن ناحية أخرى فإن حظ «توظيف» الشخصية التراثية و«التعبير بها» مهما كان ضئيلا فى هذه المسرحيات فإنه فى حاجة إلى رصد وتقويم.

ونتيجة لهذا فقد رأيت أن أعالج هنا تلك الأعمال الشعرية التى استخدمت بعض الشخصيات التراثية، متخذة من قالب المسرحية إطارًا لها، على أن أقصر اهتمامى فى هذا المبحث على ظاهرة «توظيف» هذه الشخصيات، ومدى نجاح الشاعر فى «التعبير بها» عن مضامين معاصرة، أما التكنيكات المسرحية فى تلك الأعمال، المتعلقة بالمسرحية من حيث هى قالب فنى مستقل له قواعده وأسسه الفنية التى تميز المسرحية عن أى قالب فنى آخر، فذلك ما لن يهتم به البحث إلا بمقدار ارتباطه ببيان ظاهرة «توظيف» الشخصية فى تلك المسرحيات.

ولدينا فى هذا المجال عدة مسرحيات استمد بعضها شخصياته من تراثنا التاريخى كمسرحيتى «الحسين ثائرًا» و «الحسين شهيدًا» لعبد الرحمن الشرقاوى، و«محاكمة رجل مجهول» للدكتور عز الدين إسماعيل، واستمد بعضها الآخر شخصياته من تراثنا الصوفى كمسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، واستمد بعضها الثالث موضوعاته من تراثنا الشعبى والأسطورى كمسرحية «سندباد» لشوقى خميس.

وقد تفاوتت هذه المسرحيات فى مدى تذبذبها بين صيغتى «التعبير عن الموروث» و «التعبير به» أو بتعبير آخر بين تقيدها الصارم بالملامح التراثية لهذه الشخصيات وتحررها من هذا القيد.

ولعل أشد هذه المسرحيات التزامًا بالملامح التراثية لشخصياتها مسرحيتا

---

(١) غالى شكرى: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار المعارف مصر ١٩٦٨ ص ٩٨، ٩٩.

«الحسين ثائرا» و «الحسين شهيدًا» لعبد الرحمن الشرقاوى. حيث لم تدع شهرة الشخصية الأساسية فى المسرحيتين وقداستها فرصة للشاعر لتصرف كبير فى الأحداث، ومن ناحية أخرى فإن جلال هذه الأحداث وروعتها طغى على وجدان الشاعر وفكره بحيث أصبحت هذه الأحداث فى ذاتها غاية وليست وسيلة لتصوير أية مضامين معاصرة.

على أن هذا فى النهاية ليس حكمًا بخروج المسرحيتين من دائرة «التعبير بالموروث» رغم التزامهما الدقيق بالتفصيلات التاريخية لحياة الحسين رضى الله عنه، فقد استطاع الشاعر من خلال اختياره للمواقف والأحداث وترتيبه لها أن يحمل هذه الأحداث والمواقف بعض المضامين والدلالات المعاصرة، وأن يعبر من خلالها عن قضايا معاصرة.

استطاع أن يعبر من خلال المضمون العام للمسرحية، وهو استشهاد الحسين عليه السلام وآله فى سبيل قيم نبيلة يعرفون سلفًا أنه مقضى عليها بالهزيمة المادية، وأن الاستشهاد قدر من ينتدب نفسه لعبء الدفاع عنها، ولم يمنعهم هذا من أن يسارعوا إلى ارتياد حياض الموت دفاعًا عن تلك القيم، أو على حد قول الحسين رضى الله عنه:

ولكنه قدرى أن أذود عن العدل، مهما يقف فى سبيلى
هو الحق أخرج من أجله، فإن كان لابد من معركة
وإن كان لابد من شهداء، فيا أملا عز من أدركه
أنا ذا خرجت بسيف الرسول، ودرع النبى إلى المعركه[1]

عبر الشاعر من خلال هذا المضمون العام للمسرحية عن أن الدماء التى تسيل فى سبيل الحق فى العصر الحديث - وفى أى عصر - لا تضيع هدرًا، وأنه لابد من قرابين وشهداء يضحون بدمائهم الزكية حتى تظل شجرة الحق نضرة وباقية مهما صوح هجير الظلم والبغى أفنانها، حتى وإن لم يتسن لأولئك الذين يروونها

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: الحسين ثائرا. دار الكاتب العربى. القاهرة ١٩٦٩. ص ١٣٩.

دمائهم أن يستظلوا بظلالها الوريفة. . والشاعر لا يكتفى بمضمون المسرحية العام للتعبير عن هذه الحقيقة، بل إنه يصرح بها فى أكثر من موضع من المسرحيتين، فيقول مثلا على لسان الحسين:

فلتنصبوا جسد الشهيد هناك فى وسط العراء
ليكون رمزًا داميًا للموت من أجل الحقيقة والعدالة والإباء
قطراته الحمراء تسرح فوق أطباق السحب
كى تصبغ الأفق الملبّد بالعداء ببعض ألوان الإخاء
من قلبىَ الدامى ستشرق روعة الفجر الجديد
من حر أكباد العطاش سينبع الزمن السعيد
طوبى لمن يعطى الحياة لقيمة أغلى عليه من الحياة . . .[1] إلخ.

والشاعر يرفع هذه التضحية النبيلة فى وجه كل القوى الباغية التى تحاول أن تسحق الإنسان وتدوس على كل قيمة نبيلة، ويرفعها أيضًا لأولئك الذين يعيشون فى ذل ومسكنة ورعب دائم، استبقاء لحياة ذليلة تسحقهم فيها قوى البغى فى الداخل والخارج وتهدد إنسانيتهم وكرامتهم وتضرب عليهم الذلة والمسكنة والخوف، يرفعها لهم مثلا وضيئًا مشرقًا يهتدون به، ويدركون أن حياة مثل هذه خير منها الموت، وأنه كلما ادلهمت ظلمات الخطوب وأطبقت دياجى البغى فإن تضحية الحسين وآله تشرق وسط هذه الظلمات تهدى إلى الطريق، وتقود إلى الخلاص، يقول على لسان الحسين فى المونولوج الأخير فى المسرحية:

وإذا انحنى الرجل الأبى
وإذا رأيتم فاضلا منكم يؤاخذ عند حاكمكم بقوله
وإذا خشيتم أن يقول الحق منكم واحد فى صحبه أو بين أهله
فلتذكرونى
وإذا غُزِيتم فى بلادكم وأنتم تنظرون
وإذا اطمأن الغاصبون بأرضكم وشبابكم يتماجنون
فلتذكرونى

---

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: الحسين شهيدًا، دار الكاتب العربى. القاهرة ١٩٦٩، ص ١٠٤.

فلتذكرونى عند هذا كله، ولتنهضوا باسم الحياة
كى ترفعوا علم الحقيقة والعدالة.(١)

وإلى جانب هذا المدلول العام المعاصر الذى يوحى به الشاعر من خلال المسرحية برمتها، فهناك عدة دلالات أخرى معاصرة يسوقها الشاعر عرضًا من خلال بعض أحداث المسرحية ومواقفها، وعلى لسان بعض أبطالها؛ فهو مثلا يعبر بشخصية أسد فى بعض مواقف المسرحية عن بعض الواجهات الزائفة للديمقراطية فى العصر الحديث التى تصنعها قوى السلطة الديكتاتورية لتكون ستارًا تمارس من ورائه ديكتاتوريتها وطغيانها، وتضلل به الشعب، كما حمل معاوية رضى الله عنه بعض ملامح هذه السلطة، ويتبين هذا من خلال الحوار الذى دار بين أسد من ناحية وبين بشر وسعيد من ناحية أخرى وهما من فتيان الحسين بعد أن أذيع خبر وفاة معاوية، ويعبر سعيد وبشر عن ارتياحهما لهذا النبأ ويتهمان معاوية بأنه زيف قاعدة الشورى، ويدور هذا الحوار:

أسد: قد كان يشاورنا فى الأمر
بشر: ليستكمل أبهة الحكم
أنتم آفتنا الكبرى
كنتم شكلا للشورى، كان رضاكم يسبقكم
لم تفُتح أفواهكمُ أبدًا إلا لتقول نعم
سعيد: أخالف أحد منكم رأيًا لمعاوية ثم نجا
أنتم أنتم من ملّكه
بشر: فتعود ألا يسمع لا(٢).

وفى موقف آخر يصور من خلال شخصية مروان بن الحكم وموقفه من عثمان بعض مراكز القوى فى العصر الحديث التى تحول بين الحاكم ورعيته، وترتكب المظالم باسم الحاكم حتى توسع الهوة بينه وبين الشعب؛ ففى المنظر

(١) عبد الرحمن الشرقاوى: الحسين شهيدًا، دار الكاتب العربى. القاهرة ص ٨٨.
(٢) الحسين ثائرًا ص ٢٨.

الثانى يدور حوار بين الحسين رضى الله عنه ومروان بن الحكم حول عثمان رضى الله عنه، فيقول الحسين لمروان:

كان من أصلح أهل الأرض، لكنكمو ورطتموه
أنتمْ من حفر الحفرة له
قد ظلمتم باسمه الأمة حتى ضجرت
ونهبتم باسمه الأموال حتى نضبت
وكنزتم باسمه الثروة حتى ثارت الدنيا عليه، فاختبأتم
إنما ثار عليه الناس من كثرة ما عانوه منكم
آه لو أسلمكم للثائرين[1].

وفى موقف آخر يعبر عن فكرة أخرى ولع بإسقاطها على بعض مواقف مسرحياته التاريخية، فعل ذلك ببراعة فى مسرحية «الفتى مهران» وهو يفعله بشكل عابر فى «الحسين ثائرًا» هذه الفكرة هى انشغال أولى الأمر فى الأمة بمطاردة طوائف من الأمة عن التصدى للعدو الحقيقى الذى يهدد البلاد فى كل حين وينتقصها من أطرافها، وهو يسقط هذه الفكرة على الموقف الذى كان فيه ابن زياد مشغولا بتعذيب مسلم بن عقيل رسول الحسين إلى الكوفة وقتله، وبإعداد جيش لقتال المختار الثقفى حين جاءه أحد قواده يخبره بأن الديلم قد قطعوا أطراف الدولة، فلا يأبه بالأمر، ويستمر فى الإعداد لقتال المختار والحسين، ويقول له القائد:

يامولاى . . لماذا لست تخيف الديلم
ليس الخطر هو المختار . . الخطر علينا فى الديلم[2]
فيكون جزاء هذا القائد التنكيل به.

ومثل هذه الدلالات الجزئية كثيرة ومتناثرة خلال المسرحيتين، وقد برع

(١) الحسين ثائرًا ص ٣٤.
(٢) السابق ص ٢٠٤.

الشاعر فى إسقاطها على المواقف المسرحية دون افتعال أو تكلف، ودون أن تكف هذه المواقف عن الاندماج فى السياق التاريخىّ والفنى العام للمسرحية، وعن أداء الوظيفة الفنية التى ناطها الشاعر بها.

أما مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور، وهى أقل من مسرحيتى الشرقاوى التزامًا بالتفاصيل التاريخية لحياة البطل، وأكثر جرأة على تحوير بعض الأحداث وتأويلها، وعلى تحميلها دلالات وقضايا معاصرة، فإن الشاعر يعترف بأنه أراد من خلالها أن يعبر عن قضية معاصرة، وهى قضية التزام صاحب الكلمة نحو أمته ونحو مجتمعه، حيث يقول: «أردت بهذه المسرحية أن أضع مشكلة معاصرة هامة، مشكلة التزام الفنان، وقد أشرت فى أكثر من موضع من هذه المسرحية إلى أنه من شعراء تلك الفترة... ونحن نعرف أنه قد روى له شعر كثير، ثم بعد ذلك الالتزام وحدوده، وكيف ينبع، ثم الوسيلة التى يستطيع بها الفنان أن يكون ملتزمًا بحق، وهى كلمته التى يطلقها، والتى تنتقل من جيل إلى جيل ..... أردت أن أقول إن الحلاج كان مسوقًا برغبته إلى قدره، وكأن هذا القدر كان جزءًا من التتويج لرسالته، لأن للكلمة جزاءها، ولا يمكن أن يصبح الفنان قديسًا إلا إذا استشهد فى سبيل الكلمة وتحمل أوزارها»[1].

وإن كان الحلاج قد تمزق فى المسرحية بين البعد الاجتماعى والبعد الصوفى، فلم ندر هل كانت مأساته تمزقه ـ كصوفى ـ بين البوح بوجده الذى كان يعد تجديفًا فى نظر غير المتصوفة، وبين كتمان هذا الوجد، كما تقضى تقاليد الصوفية، فيكون قد كتم نعمة المعرفة وحجبها عن الآخرين، أم كانت مأساته فى تمزقه بين واجبه ـ كمصلح اجتماعى ـ فى تبنى آلام العامة، والجهاد فى سبيل إنصافهم ورفع الظلم عنهم، وبين واجبه الصوفى وهو الانغلاق على سره والانكفاء إلى داخله حيث يسعد بكشفه، أو على حد قول الشبلى ـ أحد أصحاب الحلاج ـ وهو يعاتبه على أن باح بسر وجده ولم يصن الوجد الذى كلف بكتمانه عن الناس:

لا، بل حدَّقْتَ إلى الشمس

(١) من ندوة أذيعت بالبرنامج الثانى، ونشرت فى مجلة الآداب اغسطس عام ١٩٦٦ ص ٣.

وطريقتنا أن ننظر للنور الباطن
ولذا فأنا أرخى أجفانى فى قلبى وأحدق فيه فأسعد[1].

وصحيح أن الحلاج اختار أن يتكلم وأن يموت، ولكن شخصيته فى المسرحية تمزقت بين هذين البعدين، ولقد كان فى وسع الشاعر أن يدير المسرحية حول أحد هذين المحورين، وكان سيجد من أحداث حياة الحلاج وسيرته ما يسعفه، ولكن الشاعر ترك المسرحية مشتتة بين المحورين كليهما، فقد «كان الحلاج فى المسرحية . . أحد رجلين؛ إما أنه صوفى ذو نزعة عملية اجتماعية، وهذه رؤية ممكنة . . . وإما أنه زعيم من زعماء الفقراء ذو رداء صوفى دينى، وهذه أيضًا رؤية ممكنة . . . . فأى الرجلين اختارته المسرحية بطلاً لها؟

الحقيقة أن المسرحية لا ترسم للبطل شخصية مستقيمة واضحة، ولا تدفعه للسير فى قدر مرسوم حتى النهاية بحيث يكون للمسرحية محور واحد أساسى تنبع منه صفات البطل المتعددة ونوازعه المختلفة»[2].

ولكن مهما كان من تمزق شخصية الحلاج فنيًا فى المسرحية بين الرؤية الاجتماعية والرؤية الصوفية فقد ظلت قضية المسرحية الحقيقة هى تضحية صاحب الرأى وصاحب الكلمة فى سبيل رأيه وكلمته، وإحساسه بأن فى قتله حياة لكلمته وخلودًا لها، واستهانته بهذا القتل، بل استعجاله له فى بعض الأحيان لكى تعمد كلماته بالدم، أو على حد ما قال الحلاج فى المسرحية ـ على لسان مقدم الصوفية ـ:

كان يقول:
كأن من يقتلنى محقق مشيئتى، ومنفذ إرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة، وحكمة، وفكرة
كان يقول إن من يقتلنى سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة

---

(١) صلاح عبد الصبور: مسرحية «مأساة الحلاج». دار القلم. القاهرة ١٩٦٧ ص ٣٠، ٣١.
(٢) أحمد عبد المعطى حجازى: صلاح عبد الصبور ومسرحيته مأساة الحلاج. المجلة. فبراير ٦٧ ص ١١٢.

لأنه أغاث بالدما إذ نخس الوريد
شجيرة جديبة زرعتها بلفظى العقيم
فدبَّت الحياة فيها، طالت الأغصان . . . إلخ(١).

وقد وجد عبد الصبور فى سيرة الحلاج وأخباره ما يسند هذا التأويل لشخصيته، حيث روى عنه كثير من الأخبار والأقوال التى يستعجل فيها الموت؛ فمن ذلك ما رواه عنه عبد الودود بن سعيد الزاهد من أنه دخل يومًا جامع المنصور ونادى الناس حتى اجتمعوا حوله ما بين محب ومنكر، فقال لهم: «اعلموا أن الله تعالى أباح لكم دمى فاقتلونى» فبكى بعض القوم، فتقدم عبدالودود بين الجماعة، وقال: «ياشيخ كيف نقتل رجلا يصلى ويصوم ويقرأ القرآن؟!» فقال: «ياشيخ، المعنى الذى تحقن به دماء خارج عن الصلاة والصوم وقراءة القرآن، فاقتلونى تؤجروا وأستريح، فتكونوا أنتم مجاهدين وأنا شهيد»(٢).

وهو حتى فى شعره يستعجل هذا الموت ويعتبره خلودًا له وحياة، حيث يقول:

اقتلونى يا ثقاتى   إن فى قتلى حياتى
ومماتى فى حياتى   وحياتى فى مماتى(٣)

وإلى جوار هذا المضمون العام المعاصر الذى هدف الشاعر إلى التعبير به من خلال المسرحية برمتها هناك بعض الدلالات الجزئية التى حاول أن يسقطها على بعض المواقف الجزئية فى المسرحية كما فعل الشرقاوى فى مسرحيتيه؛ فمن ذلك تصويره لجو الإرهاب الذى يَفْرِض على الناس ستارًا من الصمت، ويسومهم السكوت على الجور والفساد، ومن سولت له نفسه اختراق هذا الستار وجد دونه الهلاك؛ فحين يقبض الشرطة على الحلاج، ويسأل الواعظ واحدًا من الجماهير التى كانت تستمع للحلاج عن سبب القبض عليه فيجيبه الرجل بأنه «لم يستطع

---

(١) مأساة الحلاج ص ١٩، ٢٠.
(٢) انظر: أخبار الحلاج. تحقيق وتعليق ماسينيون وبول كراوس. الطبعة الثالثة، بول جتنر. باريس ١٩٥٧ ص٧٥، والأصول الأربعة Quatre texes. جمع ونشر ماسينيون. بول جتنر. باريس ١٩١٤ رقم ١٧.
(٣) ديوان الحلاج. نشر ماسينيون Librairie Orientaliste ص ٣٣، ٣٤.

الكتمان فباح» ثم يتركه ويمضى، فيقف الواعظ وحده على المسرح متسائلا:

بم باح لكى تأخذه الشرطة؟

لا أدرى . . وعلى كل فالأيام غريبة

والعاقل من يتحرز فى كلماته . . لا يعرض بالسوء

لنظام، أو شخص، أو وضع، أو قانون، أو قاض، أو وال، أو محتسب، أو حاكم[١].

ومن ذلك أيضًا إدانته فى موقف آخر سيطرة السلطة التنفيذية على رجال السلطة القضائية، وتسخيرهم ليصبحوا أدوات بطش بالثائرين على فساد السلطة، وسيفًا تفتك به السلطة بمعارضيها باسم القانون؛ ففى مشهد المحاكمة حين يصف أبو عمر الحمادى رئيس المحكمة الحلاج قبل مثوله بين يديه بأنه مفسد وعدو الله، فيعترض ابن سريج أحد قضاة المحكمة ويرى فى اتهام أبى عمر للحلاج بأنه مفسد وعدو لله حكمًا عليه قبل محاكمته، فيجيبه أبو عمر:

هل تسخر يا ابن سريج؟!

هذا رجل دفع السلطان به فى أيدينا موسومًا بالعصيان

وعلينا أن نتخير للمعصية جزاء عدلا[٢] . . . إلخ.

ومن ذلك أيضًا إدانته ـ من خلال موقف آخر ـ حرص الديكتاتورية المعاصرة على تجميع كل السلطات فى قبضتها، واستحالة قيام قوة تجمع فى يدها كل السلطات على العدل، وقد أضفى عبد الصبور هذه الدلالة ببراعة على موقف عابر بين أبى عمر والحلاج خلال المحاكمة، وذلك حين يقول أبو عمر أثناء استجوابه للحلاج:

. . . الله تبارك وتعالى

قد ثبت فى كف خليفتنا الصالح ـ أبقاه الله ـ

ميزان العدل وسيفه

---

(١) المسرحية ص ٨٣، ٨٤.

(٢) المسرحية ص ١٢٩ ـ ١٣٣.

فيرد عليه الحلاج: لا يجتمعان بكف واحدة ياسيد[1].

وهكذا يمر الموقف سريعًا وذكيا محملا بهذه الدلالة المعاصرة العميقة، والذكية.

أما مسرحية «محاكمة رجل مجهول» للدكتور عز الدين إسماعيل فإن المؤلف يستخدم فيها أسلوبًا جديدًا فى توظيف الشخصيات التراثية، أشبه بأن يكون صورة مكبرة لأسلوب استخدام الشخصية التراثية عنصرًا فى صورة تشبيهية، حيث يضع الشاعر الطرف المعاصر للصورة في مقابلة الطرف التراثى، ويصل بينهما بأداة التشبيه المصرح بها أو المضمرة، دون أن يمزج أحد الطرفين بالآخر، فهذا بالتحديد ما فعله الدكتور عز الدين إسماعيل فى مسرحيته تلك، وتقتضينا معرفة الأسلوب الذى انتهجه المؤلف فى توظيف الشخصيات التراثية فى هذه المسرحية أن نتعرف على طبيعة التكنيك المسرحى الغريب الذى استخدمه المؤلف فى مسرحيته، والذى أفاد فيه من الاتجاهات المسرحية الحديثة التى تزيل الحواجز بين الصالة وخشبة المسرح، أو تسقط الحائط الرابع كما يقولون بحيث تغدو الصالة والخشبة كيانًا واحدًا يشترك فى العملية المسرحية.

والمسرحية تتكون من فصلين أولهما «الاتهام» وثانيهما «المحاكمة» ويمكن أن نقابل الفصل الأول بالمشبه، والفصل الثانى بالمشبه به فى الصورة التشبيهية؛ فالفصل الأول يبدأ برجل مجهول الهوية يأتى وهو لا يدرى الهدف من مجيئه سوى أن يتحدث إلى الناس ويتحاور معهم، فينهض رجل من الصالة ويصعد إليه على خشبة المسرح للحوار معه، حيث يبدأ باتهامه بأنه رومانتيكى، لغرابة أطواره، ثم يتطور بينهما الحوار إلى اتهامه بأنه جاسوس، لأنه سأله ببراءة أن يكشف له عما بقلبه، كل هذا والرجل المجهول لا يفقه شيئًا من هذه الكلمات لأنه لم يسمعها من قبل، ويسأل رجل الصالة فى حيرة:

اختر ياسيد وصفا

جاسوس أو رومانتيكى؟

فيجيبه الرجل: فى أغلب ظنى أنك جاسوس

---

(١) السابق ص ١٤١.

والواجب عندى أن أبلغ فورا عنك[1]

ثم تتوالى اتهامات رجل الصالة للرجل المجهول، ويطالب بهيئة لمحاكمته فتتطوع هيئه من الجالسين فى الصالة لمحاكمة الرجل المجهول، ويقوم الرجل الأول بدور المدعى، وتدور محاكمة أشبه ما تكون بصورة ساخرة لكل المحاكمات السياسية التى تجرى فى ظل سلطة ديكتاتورية؛ حيث تلفق للمتهمين تهم لا علاقة لهم بها، وحيث يتبارى القضاة فى الإيقاع بالمتهم وإثبات التهم عليه بأية وسيله، وتغدو المحاكمات مهازل أليمة، تحاول السلطة الغاشمة أن توارى بها رغبتها فى الفتك بمعارضيها، ولكن هذه المحاكمات لفرط تهافتها وسقوطها تكون كالثوب المهلهل الذى يعجز عن ستر شهوة السلطة للدم، وفى هذه المحاكمات تتحول كل قيمة نبيلة إلى جريمة يحاكم عليها معتنقها، وتغدو حتى الثقافة والفكر تهمة تتطلب العقاب؛ فمن بين التهم التى توجهها المحكمة للرجل المجهول حيازته لخمسة آلاف كتاب ـ هى فى الحقيقة عشرة آلاف سطت المحكمة على خمسة آلاف منها لبيعها واقتسام ثمنها ـ وبعد أن يعترف الرجل المجهول بحيازته لهذه الكتب يدور بينه وبين هيئة المحكمة هذا الحوار الساخر:

المتهم: أنا أجمعها كيما أقرأ فيها

القاضى: تعترف إذن

المتهم: أعترف بماذا؟

القاضى: أنك تقرأ

المتهم: هل هذا جرم؟

القاضى: هل أنت «مسقف»؟

المتهم: لا . . بل أبغى أن أتثقف

عضو اليسار: (يميل فيهمس كلمات فى أذن القاضى)

القاضى: «يتسقف» يعنى يتوارى فى الأمكنة المسقوفة يلغو فى الأوضاع بهمس حتى لا تسمعه الجدران[1].

(١) د. عز الدين إسماعيل: محاكمة رجل مجهول. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ص ١٥، ١٦.

ثم يعلن المدعى أنه قد وصله تقرير يفيد اتصال المتهم بجهات خارجية وأن له أعوانًا فى بلاد أخرى، فوضويين مثله، وأنهم يعملون جميعًا على تقويض نظام الكون، وينهى المدعى مرافعته بالمطالبة بإعدام المتهم. وينتهى الفصل الأول برفع الجلسة للاستراحة، وينتهى معه الطرف الأول - المشبه - من هذه المعادلة التشبيهية البالغة الطول.

ومع الفصل الثانى «الدفاع» يبدأ الطرف الثانى من المعادلة - المشبه به - الذى يستغرق الفصل الثانى كله والذى يحاول المتهم من خلاله أن يقدم معادلا تراثيًّا لموقفه من قضاته، ليثبت أن سلوك قضاته منه ليس سوى صورة من ذلك الموقف السرمدى بين السلطة الغاشمة وبين من يحاول الاعتراض عليها، أو من يتبنى مبادئ وأفكارا تتعارض مع ما تحاول أن تفرضه على الشعب من قهر وغبن .... وأن محاكمته هذه المتجنية الظالمة إنما هى صورة من صور التسلط القاهر الذى تفرضه هذه السلطات على خصومها وتحاول أن تلبسه ثوب القانون.

ويتكون الطرف الثانى للمعادلة من موقفين مشابهين لموقف الرجل المجهول، تعرضت لهما شخصيتان من تراثنا القديم؛ أولهما موقف أبى ذر الغفارى رضى الله عنه وتعرضه لطغيان السلطة - ممثلة فى معاوية بن أبى سفيان، والى الشام آنذاك - عندما جهر بدعوته إلى العدالة الاجتماعية، وإلى أن المال مال المسلمين وينبغى توزيعه بالعدل عليهم، وهاجم السلطة لاكتنازها مال المسلمين وحبسه عن المحتاجين والفقراء، وإنفاقه على وجوه الترف والملذات، وحرص الجماهير على المطالبة بحقها المشروع فى بيت المال:

... أنا لا أعرف فى القصر العالى بدمشق إلا رجلاً أعمته الشهوة
يبغى أن يصبح مثل ملوك العجم أو الروم
يكتنز الأموال ويحبسها عن خلق الله ......
.كيما ينفق منها فى أُبهته ....

(١) السابق ص ٣٨، ٣٩.

(ثم إلى الجمهور الملتف حوله) . . . .
أنتم أصحاب الحق الشرعيون
المال لكم، للفقراء وللمحتاجين
والوالى ما ولاه الله عليكم كى يحبس عنكم خيراته
بل ليوزعها بالقسطاس عليكم[١].

وتقبض الشرطة على أبى ذر ويساق إلى معاوية الذى يحاول أن يلفق له التهم ـ كما حاول قضاة الرجل المجهول معه ـ وأن يتهمه باستيراد دعوته ـ كما فعل قضاة الرجل المجهول أيضًا ـ من جهات خارجية، ممثلة هذه المرة فى عبد الله ابن سبأ، ذلك الرجل المتهم فى التاريخ الإسلامى بأنه هو الذى جلب إلى الفكر الإسلامى كل المبادئ والعقائد المنحرفة من الديانات الفارسية القديمة.

وينتهى الأمر بأبى ذر إلى نفيه بالربذة حيث يموت هناك وحيدًا، ولكن ذكراه لا تموت، بل تظل حية فى القلوب، رمزًا لأصحاب الدعوات الكبار حين يضحون فى سبيل هذه الدعوات بالحياة ذاتها، فتتجسد المبادئ التى يدعون إليها من خلال تضحياتهم، بينما يعفى الزمن على ذكر جَلاَّديهم فلا يبقى لهم أثر:
فأبو ذر مات وحيدًا فى منفاه
مات وحيدًا لم يحزن أحد، لم يسفك أحد دمعة
لكن ما زالت ذكراه منارا. . مازالت عبرة
تحضرنى فى هذا الموقف، فأسائل نفسى وأسائلكم
هل تتكرر مأساة أبى ذر؟ هل أعدم نفيًا مثله[٢]؟

أما الموقف الثانى الذى يستدعيه الرجل المجهول المتهم كمعادل تراثى لمواقفه المعاصر، فهو موقف سعيد بن جبير، الذى خرج على الحجاج بن يوسف، وحاربه بسيفه أولاً فى صفوف عبد الرحمن بن الأشعث، ثم لما قضى على ابن الأشعث

(١) المسرحية. ص ٥٤، ٥٥.
(٢) المسرحية. ص ٦٨.

ظل ابن جبير يحارب الحجاج بكلماته، مقدمًا حياته قربانًا على مذبح كلمة الحق فى وجه ذلك الطاغية الغشوم. ومقتنعًا أن جهاده لن يذهب أدراج الريح، وأنه إذا استشهد فإن كلماته ستبقى بعده سيفًا يصرع كل حجاج طاغية:

وهب الحجاج أطاح برأسى
فالكلمة لا يقدر أن يسفك إنسان دمها
وهى سلاحى وستصرعه . . وستبقى من بعدى
أبد الدهر ستبقى حية
كى تصرع كل الحجاجين(١).

وفى تضحية جليلة تذكر بتضحية الحسين، يساق ابن جبير مقبوضًا عليه إلى الحجاج، ويحاول الحجاج ملاينته ليكسبه، ولكنه يرفض هذه «الرشوة» على حد تعبيره، ويغلظ للحجاج القول، ويكون مصيره بالطبع القتل، وبعد قتله ينهار الحجاج، ويعلن أحد أتباعه «ابن جبير صرعه».

يستدعى المتهم إلى المسرح كل مشاهد هذين الموقفين، ليقرر من خلالهما أن موقفه إنما هو امتداد لموقف الرواد العظام وأصحاب الدعوات فى كل العصور، وما يلقونه من عنت وعذاب فى سبيل دعواتهم، وهو يقدم أبا ذر رمزًا لذوى المبادئ والأفكار، ويقدم سعيد بن جبير رمزًا لأصحاب الكلمة، كما يقدم الأول رمزًا لمن يتحملون العذاب والتشريد، بينما يقدم الثانى رمزًا لمن يقدمون حياتهم ذاتها فدى لمبادئهم.

ولا ينسى المؤلف أن يقدم لنا موقف الجماهير السلبى من أصحاب الدعوات والمبادئ الذين يضحون فى سبيلهم، فحين تقبض الشرطة على أبى ذر ينصرف من حوله الجمهور الذى كان يُبَصِّرُه بحقه، وهم يرددون:

أنصفنا الرجل، ولكنا أسلمناه
بصّرنا بالحق، ولكنا لم نتبعه

(١) السابق ص ٧٢.

دافع عنا، لكنا لم ندفع عنه . . .
ماكنا نملك شيئا، هذا حق، لكنا أجرمنا[1].

ويظل هذا موقف الجماهير فى كل العصور، فبعد أن يستدعى المتهم الموقفين التراثيين السابقين يدور بينه وبين الجمهور - ممثلاً فى الكورس - حوار ذكى يكشف مدى سلبية الجماهير إزاء ما يلاقيه أصحاب الدعوات من اضطهاد وظلم، فهم يتهربون حتى من ذكر رأيهم فى موقف ابن جبير: «هو حر فى أن يختار لنفسه، وعليه تبعة ما يختار» وحين يسألهم لو كان أى منهم فى مكان سعيد ابن جبير فماذا كان يختار، أن يهرب - وكانت فرصة الهرب قد أتيحت لسعيد فرفضها - أم يسقط فى المحنة؟ فيكون جواب الكورس:

ولماذا تنتظر جوابًا منا؟ لم لا تسأل نفسك؟
ويجيب المتهم: لا أسأل نفسى إذ إنى قدمت جوابى فعلاً لا قولاً
فأنا ما زلت هنا أنتظر قضاتى، أنتظر الإعدام
الكورس : تعدم أو لا تعدم
الأمر يخصك وحدك[2]

وتنتهى المسرحية بتأجيل الحكم على المتهم إلى مثل هذا اليوم من العام القادم، ويطلب المتهم من الجماهير أن ينصرفوا على ألاَّ ينسوا هذا اليوم من العام القادم، إيحاء بأن المأساة ستظل تتكرر أبدًا، ما دام هناك طغاة وأحرار ذوو مبادئ، وجماهير سلبية.

أما مسرحية «سندباد» لشوقى خميس فإنها من بين هذه المسرحيات أكثرها تمثيلاً لصيغة «التعبير بالموروث» حيث لم تطغ على المسرحية الملامح التراثية لشخصية السندباد، ربما لأن السندباد لم يكن له وجوده التاريخى الواقعى، الذى يجعل المؤلف يتهيب من تحوير ملامحه وتأويلها وتحميلها بدلالات معاصرة.

---

(1) المسرحية ص ٥٧، ٥٨.
(2) المسرحية ص ٨٢.

والشاعر فى هذه المسرحية يستعير من ملامح السندباد مضمونها العام وهو المغامرة، بالإضافة إلى بعض ملامح تفصيلية أخرى تساعد على إبراز هذا المضمون العام، ويحمل الشاعر مضمون المغامرة دلالات سياسية، بحيث تصبح رمزًا للثورة السياسية، ومقاومة قوى الطغيان، ممثلة فى السلطات الطاغية التى تمتص دماء الكادحين وتفرض عليهم إرهابها بما تملكه من قوى البطش.

وبناء المسرحية ليس بهذا القدر من البساطة والوضوح، ولكنه بالغ التركيب والتعقيد والتشابك، يستخدم الكثير من الرموز التى تتحمل أكثر من تفسير وتأويل، ولكن مهما تعددت تفسيراتها وتأويلاتها فإنها تنتهى فى النهاية إلى هذا المضمون العام الذى سبقت الإشارة إليه.

وتبدأ المسرحية وأهل السندباد وخلانه ينتظرون عودته من سفرته السابعة، والشيوخ يتوقعون أن يعود إليهم منهكًا قد أنهكه السفر وأوهن السن من عزيمته، بينما يوقن الشبان أن السندباد لن يعود من رحلته إلا ليبدأ رحلة جديدة حيث يترك آثاره الهادية فى كل مكان.

الحكيم: من سابع الأسفار عاد سندباد
للأهل والخلان
والشيب فى النواصى
والمال والمتاع فى مركبه أطنان
الفتيان: لم ينزل الشراع
إلا لكى يعود
يغزو بقلبه الجرىء ظلمة القلاع
ويترك الآثار فى المجاهل البعيدة
ليهتدى بها المسافرون[1].

ويعود السندباد ليقص عليهم مغامرته فى مدينة المقنعين التى ألقى به التيار ذات يوم على شاطئها، ومدينة المقنعين هى رمز الدولة المعاصرة التى يسودها

(١) شوقى خميس: سندباد. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ص ٩.

الفســاد والشر والطغيان، وكل أهلهـا يلبسون أقنعة يســترون بها فسـادهم، بحيث تغدو أقنعة ذوى السلطان رموزًا للاستبداد والجـور والطغيان، وأقنعة العامة رموزا للخضوع والخنوع والضعف.

هم يعبدون الله فى العلن
وفى القوانين يقدسون العدل والإخاء
لكنهم فى السرِّ موتى يعبدون الموتى
المال والأرقام والأشياء
حكيمهم سمسار أسواق الجوارى البيض
أشجعهم من يتقن الطعن من الوراء
أفصحهم مهرج حرباء
وكلهم يخفون ما يخفون تحت الأقنعة[1].

ويسـتطيع السندباد أن يكشف أقنعـتـهم، وأن يعرى فـسـادهم وطغيـانهم، ولذلك فهم يطاردونه، ولن يتركوه، وعندما يعلن قومه استعدادهم لحمايته منهم، فـيقـول: إن الداء ليس فى هؤلاء الـذين يطاردونه «لكنه فى ذلك الصـوت الذى يدفعنى لأن أعود. كأنه ضمير جندى يفـر من منتصف القتال» ولذلك فعندما يأتى إليه المقنعون يذهـب معهم، وهم لا يذهبون به إلى مدينتـهم، وإنما يذهبون به إلى المنفى ـ العقاب الذى يعانيه الثوار فى كل العصور ـ ولكن السندباد ـ ككل الثوار ـ قد يهن عزمه أمـام فداحة العقاب، بل قد تتـحطم قواه تحت وطأة العذاب، لذلك فنحن فى اللوحة الثالثة نراه وقد عـاد من منفاه إلى مـدينة المقنعين وقد فقد ذاكرته ـ أو فقد ثوريته ـ فلم تعد تستثيره مناظر الجياع الذين ثار من أجلهم فى البدء:

مقنع (١): السندباد فقد الذاكرة

لم يتذكر أصدقاءه الجياع
السجن فى البحار يفعل الكثير
. . . .

---

(١) المسرحية ص ١٥.

مقنع (٢): الآن قد تبددت خطورته

ولن يعود يبذر الكراهية

والشوق فى أدمغة العوام(١).

وحتى تلك الفتاة المتمردة التى أقنعها السندباد فى المرة الأولى أن تتمرد وتخلع قناعها رمز خضوعها وتعلن التحدى - ولعل الشاعر يرمز بها إلى القوى الثائرة الفتية التى تستجيب لدعوة الدعاة - حتى تلك الفتاة ينكرها السندباد فلا يتعرف عليها، بل إنه يخشى اقترابها منه خوف أن تعديه، بعد أن صورها له جلادوه على أنها مريضة معدية، ويأتى الجنود للقبض على هذه الفتاة، وتحاول الجماهير فى البداية أن تحميها، ولكنها تتراجع أمام تهديد الجنود فتسلمها لهم، بل إن الجماهير المذعورة تتولى بنفسها جلد الفتاة وتعذيبها نيابة عن الجنود.

وأمام مشهد التعذيب، يسترد السندباد ذاكرته - ثوريته - حيث (يصرخ وقد استعاد ذاكرته تحت تأثير مشهد التعذيب):

استيقظوا يا ناس. استيقظوا يا ناس(٢).

وبعد ذلك تقدم الفتاة المتمردة للمحاكمة، وتتمالأ عليها كل قوى الاستبداد: السلطة الغاشمة، والمستغلون من الملاك وأصحاب رءوس الأموال، ويحكم عليها بالموت، فتودع الحياة وهى تغنى للحرية وللرخاء المنشود أغنية عذبة، ويحس السندباد بالإثم بعد أن نجا من سجنه برشوة الحراس:

أواه يا لها من سخرية

قد أعدموا الفتاة العاصية

والسندباد قد نجا برشوة الحراس(٣).

ويدبر السندباد حيلة يستولى بها على السلطة، حيث يستولى على قناع القاضى - رمز سلطته - بعد أن يحرق قناع المالك والغضبان رمزًا لاستيلاء الثورة

(١) المسرحية ص ٣٨.
(٢) السابق ص ٤٨.
(٣) المسرحية ص ٧٥.

على أسلحة قوى الاستغلال من أصحاب رءوس الأموال المستغلة وهى ثرواتهم. ويحاول القاضى والمالك والغضبان أن يعبروا عن ولائهم للسندباد بعد أن أصبحت فى يده السلطة، وأن يصبحوا عملاء له، ولكنه يرفضهم ويرفض ولاءهم لأنه لا يبغى السلطان من الأساس، لأن الثائر والمتسلط لا يجتمعان فى إنسان، ومهمة الثائر دائمًا هى أن يحارب التسلط والطغيان حتى إذا ما قضى عليه ترك الأمر بيد الجماهير لتتولى أمرها بنفسها.

فالسندباد بعد أن أسقط الأقنعة - رموز الظلم والتسلط والطغيان فى مدينة المقنعين - يحس أن دوره قد انتهى فى هذه المدينة، ويطلب من صاحبته أن تستعد معه للرحيل:

نحن سنرحل يا صاحبتى
ونجوب البلدان
نحمل بشرى للفقراء
أن صار العالم من غير قناع
ساعتها كل منهم يمتلك الحق ليحكم
كل منهم أصبح قاضى نفسه[1].

وهكذا استطاع الشاعر فى هذه المسرحية أن يجعل شخصية السندباد تحمل ملامح الثائر المعاصر، وأن يعبر من خلالها عن أدق قضايا الثورة المعاصرة، وأكثرها معاصرة، كل ذلك من خلال المضمون التراثى العام لشخصية السندباد، وهو المغامرة والكشف والارتياد عبر المجهول، وإن كان الشاعر قد تصرف كثيرًا فى الملامح التفصيلية لشخصية السندباد ولكن فى إطار ذلك المضمون التراثى العام للشخصية.

فمدينة المقنعين مثلاً لم يعرفها سندباد ألف ليلة وليلة، ولم يقم فيها بمغامرة، ولكن الشاعر قد نجح فى أن يعطيها من الملامح ما يجعلها شبيهة بأن تكون واحدة من تلك المدن التى قام فيها السندباد التراثى بمغامراته.

* * *

(١) المسرحية ص ١٠٢، ١٠٣.

وبعد . . فليست هذه المسرحيات الخمس هى كل مـا كتبه شاعرنا المعاصر فى إطار صيـغة التـعبـير بالموروث ولكنهـا بشكل عام يمكـن أن تعطى تصورًا كـاملاً لمحاولات شعرائنا فى هذا المجال.

وقد ركز البحث اهتمامه هنا ـ كما وعـد ـ على ظاهرة استخدام الشخصيات التراثـية فى هذه المسرحـيات، ولم يعن بـالتكنيكات المسرحـية الأخـرى إلا بمقدار ارتباطها بهذه الظاهرة، واحتيـاج جلاء هذه الظاهرة إلى تحليل تلك التكنيكات كما حدث فى مسرحية «محاكمة رجل مجهول» مثلاً.

السفر الرابع

مزالق تهدد ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية

توطئة

لقد شاب تجربة توظيف شعرائنا المعاصرين للشخصيات التراثية بعض السلبيات ووجوه النقص، وإذا كان البحث قد وجه معظم اهتمامه لجلاء الوجه الإيجابي لهذه التجربة، فإنه يرى أن جلاء الوجه السلبي لها ووجوه النقص فيها ليس أقل أهمية. وترتدُّ معظم وجوه النقص إلى خطأ واحد أساسي يقع فيه كثير من شعرائنا، وهو إخفاقهم في تحقيق ذلك الامتزاج الضروري في عملية التعبير بالموروث بين ما هو تراثي وما هو معاصر، بحيث يشف الجانب التراثي عن المدلول المعاصر.

ويمكن تلخيص أهم السلبيات ووجوه النقص التي يقع فيها بعض شعرائنا فيما يلي:

١ ـ غربة الشخصية المستدعاة عن وعي المتلقي:

إن أول المبررات الفنية لاستدعاء أية شخصية تراثية هو استغلال ما تمتلكه هذه الشخصية من قدرات إيحائية قوية، ناجمة عما ارتبط بها من دلالات في وجدان المتلقي ووعيه، بحيث يكون استدعاء الشخصية التراثية مثيرًا لتلك الدلالات وباعثًا لها، فإذا كانت الشخصية ليس لها في وجدان المتلقي أية دلالات من الأساس فإنه ينتفي المبرر الأول لاستدعائها.

وقد استدعى شعراؤنا مجموعة من الشخصيات التي ليس لها في وجدان المتلقي العربي أي رصيد دلالي، ومن ثم فإن مثل هذه الشخصيات لم تستطع أن تقوم بأي دور لغربتها على وجدان المتلقي، وأحيانًا على وجدان الشاعر ذاته، وعلى تجربته، وإنما كان يستدعيها مجاراة للاتجاه الشائع.

ويمكن تصنيف هذه الشخصيات إلى نوعين:

النوع الأول: الشخصيات التراثية الأجنبية، التي يستمدها الشاعر من خارج تراثنا العربي والإسلامي، وقد شاع استخدام الشخصيات الأجنبية مع بداية شيوع هذه الظاهرة في شعرنا المعاصر، نتيجة لتأثر بعض شعرائنا بالشاعر الإنجليزي

إليوت، وكـانت أكثر الشخـصيات شيـوعًا شخـصيات الميثـولوجيا الإغريقـية، ثم شخصيـات الميثولوجيا البابلية والأشـورية والفينيقية، بل إن بعض شعـرائنا استمد بعض شخصياته من التراث الصينى. كبـدر شاكر السياب الذى استخدم فى المقطع الأول من قصيـدة «من رؤيا فوكاى»[1] إحدى شخصيـات الأساطير الصينية، وهى شخصية «كونغاى» إحدى شخصيـات الميثولوجيا الصينية، التى يحدثنا الشاعر ـ فى الهامش الـذى كتبـه ليشرح فـيه مـعنى كونغـاى ـ أنها كانت ابنة أحـد الحكام فى الصين، وكان ملك الصين قـد كلف أباها بصنع جرس ضخم من الذهب والحديد والفضـة والنحاس، ولكن هذه المعـادن المختلفـة أبت أن تتحد، وقـد استـشارت كونغـاى العرافين، فأخـبروها أن هذه المعادن لن تتحـد إلا إذا امتزجت بدماء فـتاة عذراء، فألقت كونغاى بنفـسها فى القدر الذى تصهر فيه المعـادن فامتزجت المعادن بدمائهـا، وتم صنع الناقوس، وظل صـداه يردد اسمهـا كلما دق «هياى كـونغاى كونغـاى» وقد جـعل السيـاب عنوان المقطع الأول من القـصيـدة «هياى كونـغاى كونغاى» ومزج فيه بين شخصية كونغـاى وبين عدة شخصيات أخرى استمدها من تراث شكسبيـر، ومن شعر الشاعـرة الإنجليزية إيديث سيتـويل، الأمر الذى جعل المقطع أجنبيـا تمامًا على وجـدان المتلقى وفكره، ولم تنجح الهوامش الكثـيرة التى أثقل بهـا الشاعـر القصيـدة فى تغطية الـهوة الواسعـة التى تفصـل بين القصـيدة والمتلقى، بل لعلهـا كانت بدورها حـواجز جـديدة تحول دون القـصيدة والتـسلل التلقائى إلى وجدان المتلقى ووعيه وفكره. يقول الشاعر فى هذا المقطع:

ما زال ناقوس أبيك يقلق المساء
بأفجع الرثاء:
«هياى .. كونغاى .. كونغاى»
فيفزع الصغار فى الدروب
وتخفق القلوب
وتغلق الدور بيكين وشنغهاى
من رجع كونغاى .. كونغاى ... إلخ.

---

(١) ديوان: أنشودة المطر ص ٣٥٥.

وقد كـان السيـاب من أكثر شـعرائنا ولعًـا باستخـدام شخصـيات الأسـاطير الأجنبيـة، حيث استخـدم فى شعره شخـصيات من تراثات شـتى أمثال: «عشـتار وبعل، وسيزيف، ونرسيس، وميدوزا، وكونغاى، والبابيون، وهرقل، وغنيميد، وأولمب، وأتـيس، والعـــازر، وزيـوس، وأدونيس، وســـربـروس، وأوديب، وجـوكـست، وأفـروديت، وهيلين، وأبـولو، وأرفـيـوس، وإيكار، وعـوليس، وبرسفون، وأخيل، والسيرين»[1] وغيرها.

ونتيجة لغربة مثل هذه الشخصيات على وجدان شاعرنا ذاته، وعلى تجربته، فإنها كانت تبدو دائمًا مقحمة على القصيدة، ومفروضة عليها من الخارج، وليست عنصرًا ذاتيًّـا من نسيجهـا العام، وتبدو العـملية كمـا لو كانت محاولة من الشـاعر لاستعراض معرفته بالتراثات الأجنبية، غافلا عن «أن أهم وأغنى ما يستطيعه التراث بالنسبة لشعرنا الحديث ليس أن يصبح واجـهة منطوقة للعمل الفنى تضاف إليه من الخارج، رغبة فى التدليل على ثقافة الشـاعر، وإلمامه بالتيارات العصرية فى الأدب والفن، بل أن يحـسه الشـاعر ويؤمن به، بحـيث يغدو جـزءًا من صمـيم تجربـته الشعرية»[2].

على أنه حتى شعراؤنا الذين عبروا عن رفضهم النظرى لاستخدام شخصيات التراث الأجنبى ـ من أمثال خليل حـاوى، وعبد الوهاب البياتى[3] ـ قداستخدموا تراثات أجنبيـة، ولكن ليس بهذا الإسراف الـذى استخدم به شـاعر كالسـياب هذه التراثات، وكان مـعظم الشخصيـات التى استخدمـوها مستمدة من التـراث البابلى والآشـورى والفينيـقى أمثـال شخـصيـات تموز وأدونيس وعشـتروت أو عـشتـار وأنكيدو، وغـيرها. ولا شك «أن هذه الأسـاطير الوثنيـة لا تعنى شيـئًا للأغلبـية

---

(١) عبد الجبار داود البصرى: بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر. بغداد ٦٦ ص ٤٤.

(٢) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية. ص: ٣٢٧.

(٣) انظر حديث خليـل حاوى فى مجلة المعـرفة السـورية تموز ١٩٦٢ ص ٦٥ وحـديث البياتـى فى ندوة مجلة «المجلة» ديسمبر ١٩٦٨ ص ٨٩.

الساحقة من الأمة العربية، وأنها مجهولة بشكلها التاريخى الذى يقتبسه الشاعر المعاصر»[1]، هذا بالإضافة إلى أن هذه الشخصيات قد ارتبطت فى فترة ما بحركة شعوبية تهدف إلى إحياء القوميات الفينيقية والبابلية والفرعونية فى مقابل القومية العربية الإسلامية، وذلك عن طريق إحياء شخصيات هذه التراثات فى أدبنا المعاصر.

أما النوع الثانى: من الشخصيات الغريبة على ذوق المتلقى ووعيه، فتتمثل فى تلك الشخصيات المغمورة التى يستمدها بعض شعرائنا من تراثنا وليس لها من الذيوع ما يجعلها تصلح لأن تكون رمزًا مشتركًا بين الشاعر والمتلقى، فهذه الشخصيات لا تفترق كثيرًا ـ من ناحية غربتها عن وجدان المتلقى ـ عن الشخصيات التى يستمدها شاعرنا من التراثات الأجنبية، وبدلاً من أن تكون هذه الشخصيات جسرًا يصل تجربة الشاعر بوجدان المتلقى وفكره، تغدو هوة تفصل ما بينهما، وتخفق محاولات الشعراء المفتعلة فى ردم هذه الهوة عن طريق تلك الهوامش النثرية التى يثقلون بها قصائدهم فى سبيل التعريف بالشخصيات التى يستعملونها، وتصبح محاولاتهم تلك أشبه بصنيع بعض شعرائنا المعاصرين الذين يستخدمون فى شعرهم الألفاظ الغريبة المهجورة، ثم يثقلون حواشى قصائدهم بشروح وتفسيرات لتلك الألفاظ، فالمفروض فى اللفظة وفى الشخصية التراثية كلتيهما أن تكونا وسيطًا بين تجربة الشاعر وذهن القارئ لا أن يحتاجا هما إلى وسيط بينهما وبين ذهن القارئ.

ومن نماذج ذلك ما فعله الشاعر عيسى حسن الياسرى فى قصيدته «اعتذار خطى إلى مدلج بن سويد الطائى»[2] التى استعار فيها شخصية «مدلج بن سويد» وهى من الشخصيات المغمورة التى لا ترتبط فى ذهن القارئ العربى ووجدانه بأية دلالة واضحة، ولذلك فإن الشاعر يكتب هامشًا يعرف فيه القارئ بشخصية مدلج، الذى حط بأرضه الجراد، ولما حاول بعضهم اصطياده منعهم وقال: هذا ضيفى، فلقب «بحارس الجراد».

(١) سلمى الخضراء الجيوسى: شعر خليل حاوى صوت جيل بأكمله. آداب أبريل ١٩٥٨ ص ٥١.
(٢) آداب أكتوبر ١٩٧١ ص ٥٧.

غير أن هذا التعـريف المقحم لم يستطع أن يشفع للشخـصية لكى تقوم بدور الوسيط، أو الجسر الذى تعبر عليه تجـربة الشاعر إلى وعى المتلقى، وخصوصًا أن الشاعر قـد حاول أن يضفى على شخصـية مدلج دلالات معاصرة لا تحـتملها، أو على الأقل لا يحـتمـلها الملمح الوحـيـد الذى أصبح القـارئ يعـرفه من مـلامح شخصية مـدلج، فقد حاول الشاعر من خلال شخصيـة مدلج أن يعبر عن أحداث سـبتـمبـر ١٩٧٠ الداميـة بين السلطة الأردنيـة وقوى الثـورة الفلسطينيـة، ولأن الشخصية غريبة على وجدان الشاعر ذاته، ومقحمة على تجربته فإنها لم تستطع أن تمتـزج بكيان القـصيـدة فظلت القصـيدة مـهلهلة وممزقة الأوصـال، وطغى عليـها التشـوش والاضطراب؛ فهو تارة يرمـز به إلى ما يشبـه أن يكون الجلاد الأردنى، حيث يقول:

«ورأيتك يا ابن سويد. ملكًا مجدور القسمات» . . . .
مدلج . . .
سأمد بقايا كفى من كفنى
وسأقسم أنى ما كنت حملت جرابى
لم أصطد من حقلك جنح جرادة
هذا كذب. افتح عينيك وحدق فى شفة المخبر
فاللون الأحـمر كـان دمى. واللون الأحمر كـان دماء ضـيوفك فى الوحدات
.

والوحدات هو المخيم الفلسطينى فى الأردن الذى وقع فـيه الجزء الأكبر من المذبحـة، ثم لا يلبث الشـاعـر أن يرمز بمدلج إلـى ما يشـبـه أن يكون الضـحيـة الفلسطينى أو الثورة المطاردة بشكل عام. حيث يقول:

أنزلت رفاتك من سارية الصلب «سويد»
كان جبينك مغسولا بالدم
وعلى صدرك مكتوب بالبارود
هذا وطن يأكل إن جاع الأبناء

وهكذا تتقطع أوصال القصيدة، وينغلق مغزاها على المتلقى، نتيجة لغربة الشخصية عن وجدانه، بل عن تجربة الشاعر ذاته، الأمر الذى نجم عنه هذا الاضطراب الذى ساد بناء القصيدة.

وهذا يقودنا إلى وجه آخر من الوجوه السلبية فى تجربة استخدام الشخصيات التراثية فى شعرنا المعاصر، هو «الغموض» والذى يقتضى وقفة مستقلة.

٢ ـ الغموض:

لقد أصبحت تجربة الشاعر المعاصر على قدر من التعقيد والعمق بحيث لا يمكن الإفصاح عن كل جوانبها وأبعادها، وإنما تظل فيها جوانب خفية مستترة يحاول الشاعر أن يوحى بها إيحاء بحيث يستطيع المتلقى أن يحسها ويشعر بها ويعيها وعياً غامضًا غير محدد، وهذا النوع من الغموض الموحى الذى يشف عن تلك الأبعاد الخفية التى لا يمكن الإفصاح عنها واصطيادها فى شباك الألفاظ غموض مبرر، بل إنه وسيلة من وسائل الإيحاء الرمزية التى فتن بها الرمزيون وشاعت فى شعرهم، ثم أصبحت سمة عامة من سمات الشعر الحديث، حيث بات الشعراء المحدثون يميلون إلى «إضفاء شىء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية بحيث تتحدد بعض معالمها، لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية، فلا ينبغى تسمية الشىء فى وضوح لأن فى التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة، ثم لأن الألفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما فى الشىء من دقائق يوحى بها هذا الغموض»(١).

ولكن هناك نوعًا آخر من الغموض، ليس مرده إلى طبيعة التجربة وخفاء بعض جوانبها وامتناعها عن السقوط فى شرك العبارة، وإنما مرده إلى قصور فى الرؤيا الشعرية ذاتها لدى الشاعر، وعجزه عن تمثل أبعاد التجربة، وابتسارها قبل أن تنضج ويتكامل خلقها وتتلاحم أبعادها النفسية والوجدانية والفكرية فى كيان واحد

---

(١) د. غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ص ٤٢٦.

متكامل، أو إلى قصور فى الأدوات الشعرية لدى الشاعر، وعجزه عن تطويعها للتعبير عن أبعاد التجربة المختلفة، وهذا اللون بالذات من ألوان الغموض هو الذى يمكن اعتباره أحد سلبيات تجربة توظيف الشخصيات التراثية فى شعرهم، وفى أحيان كثيرة يقوم هذا الغموض غير الفنى عقبة فى سبيل وصول مضمون القصيدة إلى المتلقى، وتصبح القصيدة بالنسبة له أشبه باللغز المغلق، لأن «أى غموض غير محسوب من الممكن أن يحول الرمز التراثى إلى نوع من الأحجية»[1].

وغالبًا ما يكون مثل هذا الغموض ناجمًا عن أن الشاعر لم يحس تمثل الشخصية التى يستخدمها، ولم يستطع أن يستوعب جيدًا دلالاتها التراثية، فنجد شاعرًا كمحمد عفيفى مطر يستعير شخصية عمر بن الخطاب رضى الله عنه فى مجموعة قصائد طويلة، منها: «من طقوس مقتل عمر» و «مرثية عمر» و«تطوحات عمر» ولكن قارئ هذه القصائد لا يكاد يظفر بأى مغزى لأية من هذه القصائد، حيث يسود جو من الغموض الكثيف الذى لا يشف عن شىء، ولا يوحى بشىء، والذى يحس الإنسان معه بعدم وجود المبرر الفنى الملموس لتوظيف شخصية عمر عليه السلام - وهى من الشخصيات الغنية بالدلالات والإيحاءات - وبعدم تمثل الشاعر للأبعاد التراثية لشخصية عمر، يقول مثلا فى قصيدة «تطوحات عمر»[2]:

أشعر أننى أدين للهواء
بالثمر الذى ينضج فى حنجرتى الملتهبة
أشعر بالدماء
ترضع من عناصر الأرض وزرقة السماء
وفى فقار الظهر وانحناءة الضلوع
أشعر بالدموع
والعرق الذى تسفحه السواعد المغتصبة

(١) Demerson: La mythologie Classique, p. 68.

(٢) مجلة «المجلة» مارس ١٩٧٠ ص ٣١.

فلا نحس بأى أثر لشخصية عمر عليه السلام، ولا بأية سمة من سمات هذه الشخصية، ولا يكاد القارئ يتخيل أنه أمسك ببعض ملامح عمر فى القصيدة حتى تتفلت هذه الملامح من بين أصابعه وتتلاشى فى جو الغموض الكثيف الذى يلف القصيدة، فقد يحس القارئ مثلا أنه أمسك بعض ملامح عمر عليه السلام فى قول الشاعر:

الحارس الذى أقمته فى هذه المدينة
خربها، كى يبتنى بوابة للقصر
رأيته منتفخ العينين (عله يسكر أو يفسق فى الظلام)
رأيته مرتعش اليدين (عله يبسط كفه فى المال أو فى الجسد الحرام)
رأيته مطأطئ الرأس زهادة (والمسجد الذى أقامه لنفسه مائدة الطعام)
رأيته، فانقسمت فى الظهر
فقاره...

وهذه كلها ملامح عمرية واضحة استطاع الشاعر أن يوظفها توظيفًا تعبيريًا موفقًا فى إدانة بعض مظاهر الفساد والخيانة التى كان عمر النموذج الفذ فى تراثنا لمحاربتها بلا هوادة، ولكن هذه الملامح لا تلبث أن تضيع فى خضم مجموعة من التهويمات الغامضة الغريبة التى لا تمت إلى شخصية عمر بأية صلة فنية، حيث يقول عقب هذا المقطع الذى يعد أوضح ما فى القصيدة وأكثره انتماء إلى شخصية عمر:

المرأة التى تنبت فى أعراقها صبارة الشهوة والعذاب
تخمش ما تراه من فاكهة الشوك التى تطلع فى حدائق الجسد
تشد ما ارتخى من الثياب.

ونفس هذه الظاهرة نجدها فى كثير من قصائد أدونيس التى استخدم فيها شخصيات تراثية، مثل معظم قصائده عن مهيار فى ديوان «أغانى مهيار الدمشقى» وقصائده عن الغزالى، وزرياب وغيرهما، كما نجدها فى بعض القصائد التى وظفت شخصيات أسطورية رغم «أن التعبير بالأسطورة ألزم له بساطة الأولين، ويوم يصبح شهوة لتأكيد ثقافة أو رغبة فى تعمية فإنه يفقد هدفه الأصيل، وهو تصوير الوعى الحضارى بتلقائية، افتقدها هو وارتبط بها القدماء»(١).

(١) د. أحمد كمال زكى: نقد. دراسة وتطبيق. دار الكاتب العربى. القاهرة ١٩٦٧ ص ١٢٩.

٣ ـ تكديس الشخصيات فى القصيدة:

كان من أبرز المزالق التى يسقط فيها الشعراء الذين يستدعون الشخصيات التراثية ـ خصوصًا فى البداية ـ تكديس المورثات، وإثقال كاهل القصيدة بمجموعة من أسماء الشخصيات، الأمر الذى لا يدع فرصة لأية من هذه الشخصيات أن تنصهر فى وهج التجربة لتنبض بما فيها من مشاعر وأحاسيس وخطرات، وتظل مقحمة على القصيدة ومفروضة عليها من الخارج وعاجزة عن أن تأخذ مساراتها الشعورية والنفسية فى وجدان المتلقى ووعيه؛ فحين يقول بدر شاكر السياب فى «مدينة جيكور»[1]:

لا عليك السلام ياعهد «ثعبان بن عيسى» وهنت بين العهود
ها هو الآن فحمة تنخر الديدان فيها، فتلتظى من جديد
ذلك الكائن الخرافى فى جيكور، «هومير» شعبه المكدود
جالس القرفصاء فى شمس آذار، وعيناه فى بلاط «الرشيد»
يمضغ التبغ والتواريخ والأحلام بالشرق والخيال الوئيد
ما تزال «البسوس» محمومة الخيل لديه، وما خبا من «يزيد»
نار عينين ألقتاها على «الشمر» ظلالاً مذبحات الوريد
كلما لز «شمره» الخيل، أو عرى «أبو زيده» التحام الجنود
شد راحًا، وأطلع المغزل الدوار يدحوه للمدار الجديد

نجده يحشد فى خمسة أبيات فقط من هذا المقطع ـ من الرابع إلى الثامن ـ خمس شخصيات تراثية، هى «هارون الرشيد» الخليفة العباسى و «البسوس» صاحبة الناقة التى كانت سببًا فى الحرب الدامية المشهورة التى عرفت باسمها، و«يزيد بن معاوية» ثانى خلفاء بنى أمية، و«شمر بن ذى الجوشن» قاتل الحسين، وأخيرًا «أبو زيد الهلالى» بطل سيرة بنى هلال. هذا بالإضافة إلى شخصية هومير شاعر الإغريق الكبير، وشخصية أخرى ابتكرها الشاعر ليرمز بها إلى تنكر حضارة أوربا المسيحية الحديثة لتعاليم المسيح، وهى شخصية «ثعبان بن عيسى».

(١) ديوان: أنشودة المطر ص ٤٠٣، وانظر تعليق د. محمد فتوح أحمد على الأبيات فى: الرمز والرمزية. ص ٢٩٦، ٢٩٧.

وقارئ الأبيات يحس من أول وهلة أن حشد هذا العدد الكبير من الشخصيات لم يخدم السياق الشعرى فى الأبيات، بل لعله جنى عليه وأوقع القارئ فى الحيرة واللبس، حيث ظلت هذه الأسماء مجرد لافتات على واجهة القصيدة، يستعرض الشاعر من خلالها ثقافته التراثية، دون أن ينجح فى تحقيق الامتزاج الضرورى بين هذه الشخصيات وبين الأبعاد النفسية والشعورية والفكرية فى تجربته، بحيث تجد هذه الأبعاد صيغتها الفنية فى هذه الشخصيات، وبحيث تتكامل هذه الشخصيات وتتآزر فى شكل عضوى متماسك.

على أنه تنبغى الإشارة إلى أن هذه الظاهرة قد ابتدأت تخف حدتها، ولعلها كانت الوجه المقابل لظاهرة استدعاء شخصيات التراثات الأجنبية، وكان المظهران معًا يمثلان وجهين لعملة واحدة راجت فى بداية مرحلة التعبير بالموروث، وهذه العملة هى الافتتان بهذه الظاهرة الجديدة، والتأثر غير الرشيد بالتيارات الأجنبية، ودائمًا فى بدايات الحركات والظواهر الأدبية يسود جو من الاضطراب والتخبط إلى أن تتمكن الحركة أو الظاهرة من إرساء تقاليدها الفنية، فتتلاشى وجوه سلبية كثيرة.

٤ ـ طغيان الملامح المعاصرة:

وهذا المزلق بدوره يعد الطرف المقابل لمزلق آخر سنتحدث عنه بعد قليل وهو طغيان الملامح التراثية بحيث يكاد تعامل الشاعر مع الشخصية يكون تعبيرًا عنها وسردا لملامحها التراثية، إذ المفروض فى عملية توظيف الشخصية التراثية والتعبير بها أن يتم فى إطارها الامتزاج التام والمتكافئ بين ما هو تراثى وما هو معاصر، بحيث يندمج الجانبان فى بناء فنى واحد مظهره تراثى ومخبره معاصر، بناء يشف فيه ما هو تراثى عما هو معاصر، والشاعر المجيد هو الذى ينجح فى تحقيق هذه المعادلة الصعبة، فإذا ما طغى أحد طرفى المعادلة على الآخر اختل البناء الفنى.

وطغيان الملامح المعاصرة يتمثل فى تدخل الشاعر المباشر للتصريح بالمعانى والدلالات المعاصرة التى يريد التعبير عنها؛ فالمفروض فى القصائد المبنية على توظيف شخصيات تراثية أن يظل الشاعر دائمًا مستترًا وراء ملامح الشخصية التى

يوظفها وأن يترك هذه الملامح تشف عن كل الدلالات والمعانى المعاصرة بذاتها دون أن يتدخل هو تدخلاً مباشراً للإفصاح عن هذه المعانى المعاصرة، تماما كما أن الكاتب المسرحى مثلاً يتخفى وراء شخصيات المسرحية ويتركها هى تعبر - من خلال مواقفها المسرحية - عن كل ما يريد هو إيصاله إلى القارئ أو المشاهد.

ولكن يحدث فى بعض الأحيان أن يحس الشاعر أن ملامح الشخصية التراثية لا تستطيع النهوض بعبء إيصال الدلالات المعاصرة التى يريد إيصالها إلى المتلقى، فيضطر إلى التدخل المباشر فى سياق القصيدة ليصرح مباشرة بهذه المعانى والدلالات، ومثال ذلك ما فعله عبد الوهاب البياتى فى مقطع «الضفادع» من «محنة أبى العلاء»[1] حيث يتخطى الشاعر ملامح شخصية أبى العلاء التى اتخذها قناعًا فى هذه القصيدة ليعبر هو بلسانه الخاص عن فكرة ولع بالتعبير عنها وترديدها فى الكثير من قصائده، وهى هجاء الشعراء والأدباء الانتهازيين والمتسلقين، وتبادلهم المصالح، وبيعهم ضمائرهم بثمن بخس. يقول البياتى فى هذا المقطع:

ضفادع الحزن على بحيرة المساء
كانت تصب فى طواحين الليالى الماء
تقارض الثناء
ما بينها، وتنشر الغسيل فى الهواء
وتشرب الشاى، وفى المكاتب الأنيقة البيضاء
والصحف الصفراء
كانت تقىء حقدها على الجماهير على المارد وهو يكسر الأغلال
ضفادع كانت تسمى نفسها «رجال».

فهذه ملامح معاصرة صارخة لم يستطع الشاعر أن يوحى بها من خلال ملامح شخصية المعرى، رغم أنه وفق فى مقاطع أخرى فى التعبير عن معان شديدة القرب من هذا المعنى دون أن يتدخل تدخلاً مباشراً ويخرج على ملامح شخصية المعرى كما فعل هنا، ويحاول بعض النقاد أن يعتذر لصنيع البياتى هذا أن

(١) ديوان: سفر الفقر والثورة .ص ٦٦.

الشاعر قد اختار رمز أبى العلاء «ليعبر به عن حقيقة يقظة الفنان وحقيقة أدعياء الفن من حوله، وقد كان يخشى علينا لتباعد أجزاء القصيدة أن نضل فى تصور هذه الصورة الكبرى التى يريد نقلها، فحمله إشفاقه أحيانًا على أن يحدث خللاً فى البناء العام، وهو خلل يرتد أيضًا إلى اتحاده بالرمز الكبير اتحادًا يجعله يرى أحيانًا أن يفصل بين الشخصين لكيلا يفقد فى تضاعيف الرمز شخصه»[(١)].

ويرى بعض من تناولوا هذه الظاهرة فى شعرنا الحديث ـ ولدى البياتى بالذات ـ أننا وإن كنا نرى فى مثل هذا الصنيع ـ باعتبار ما ـ إخلالاً بموضوعية البناء الفنى، فإننا ـ باعتبار آخر ـ «قد نرى فيه استحداثًا لشكل جديد يصلح أن يكون إطارًا لحاجة الذات المعاصرة إلى أن تمتزج بالموضوع . . . والأمر راجع أولاً وأخيرًا إلى الإحساس؛ فقد يحس المتلقى بالقصيدة من خلال بؤرتها التاريخية، أو من خلال النموذج كوجود مستقل، فيخدش هذا الاستقلال بروز الطابع الشخصى، ويضر بموضوعية البناء الفنى أن يتدخل الشاعر بالتعليق أو التفسير . . . . . وقد يحس المتلقى بالمعرى من خلال . . . ديمومة حضوره فى كل العصور فلا يرى ضيرًا فى أن يصاحبه الشاعر محاورًا حينًا، أو معلقًا حينًا آخر»[(٢)].

وعلى أية حال فمن الممكن أن يكون الشعراء فى هذا الصنيع متأثرين ببعض الاتجاهات المسرحية الحديثة ـ كمسرح بريشت الملحمى ـ التى تبيح للكاتب أن يتدخل تدخلاً مباشرًا فى سياق المسرحية، فيعلق تعليقًا مباشرًا على الأحداث ويستخلص المغزى المباشر منها، سواء على لسان الجوقة، أو على لسان شخصيات أخرى يخترعها خصيصًا لتعترض مسار الأحداث لتسوق تعليقات الشاعر المباشرة، على أنه مهما كانت الأسباب فسوف يظل دائمًا أن وجود هذه الظاهرة فى قصيدة من القصائد هو اعتراف من الشاعر أن الشخصية التى وقع اختياره عليها لم تستطع أن تحمل كل ملامح تجربته فاضطر إلى التصريح مباشرة بهذه الملامح الأمر الذى يلغى مبرر توظيف الشخصية من الأساس.

---

(١) د. إحسان عباس: الصورة الأخرى فى شعر البياتى. آداب مارس ١٩٦٦ ص ١٨٨.
(٢) د. أنس داود: الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر. ص ٣٢٤، ٣٢٥.

٥ ـ طغيان الملامح التراثية:

وهذا هو الوجه الآخر للعملة المقابل للوجه السابق، أو المظهر الثانى من مظاهر اختلال معادلة تحقيق المعاصرة من خلال التراثية، فهناك وجدنا الملامح المعاصرة قد طغت على الملامح التراثية وألغتها، أما هنا فإن الذى يحدث هو العكس، حيث تطغى الملامح التراثية وتعجز عن الإيحاء بأية دلالات معاصرة، وتتحول القصيدة إلى عملية سرد تقريرية، وتدخل فى إطار صيغة «التعبير عن..». وإذا كان صوت الشاعر فى الوجه السابق أعلى من صوت الشخصية التراثية، فإن صوت الشخصية هنا يغدو أعلى من صوت الشاعر فتنكسر من جديد عملية الامتزاج بين ما هو معاصر وما هو تراثى فى تجربة الشاعر.

فحين يقول شاعر كنجيب سرور فى مقطع «السندباد الذى لن يعود» من قصيدة «إنه الإنسان»[1]، متحدثًا عن تخبطه فى دروب الحياة ومسالكها المتشابكة الموحشة، محاولاً استغلال بعض ملامح شخصية السندباد:

حتى رأيت فيها قبة بيضاء فى الأفق
كانت تلوح كالضريح
أتيتها مع الشروق، درت حولها إلى الغروب..........
هنيهة، وخيمت سحابة
والشمس غابت، وارتمى للأفق ظل
والريح هبت، دومت، واهتزت القفار
وحط رخ كالجبل
فوق الضريح ثم نام
وقبل أن يفيق فى الصباح
ربطت نفسى ياحبيبتى بمخلبه

---

(١) نجيب سرور: ديوان «التراجيديا الإنسانية». دار الكاتب العربى. مصر ١٩٦٧ ص ١٣٠.

نشعر أن الشاعر قد أخفق فى إسقاط أية دلالة معاصرة على هذه الملامح التى استعارها من شخصية السندباد، وأن الأبيات لم تزد على كونها نظمًا تقريريًا لمغامرة السندباد مع طائر الرخ فى رحلته الثانية(1)، والأبيات بهذا لا تكاد تفترق عن صنيع شعراء المرحلة الأولى، ويؤدى هذا الصنيع إلى نفس المحظور الذى أدت إليه كثير من العيوب السابقة وهو فرض الشخصية التراثية على تجربة الشاعر من الخارج وعدم انبثاق الحاجة إليها من صميم التجربة، فتظل الشخصية قائمة وحدها بمعزل عن التجربة، عاجزة عن الاندماج فى نسيجها العام.

على أن هذا الوجه من وجوه النقص أقل شيوعًا من مقابله - وهو طغيان الملامح المعاصرة - باستثناء النماذج الأولى التى كتبت فى إطار صيغة «التعبير بالموروث» حيث لم يكن الشعراء قد تمكنوا بعد تمامًا من هذه الأداة الجديدة ولم يكونوا قد سيطروا عليها بالقدر الكافى فكانوا يتهيبون التوسع فى استخدامها ويحاولون الالتزام ما أمكن بالملامح التراثية للشخصيات التى كانوا يستخدمونها، ولكنهم بعد أن تحققت لهم السيطرة على هذه الأداة أصبحوا يستخدمونها بجرأة ويسرفون فى تحميل الملامح التراثية للشخصيات بالدلالات المعاصرة، فانقلبت الآية، وراج الوجه الآخر من العملة.

٦ - التأويل الخاطئ لبعض الشخصيات:

كثيرًا ما يحدث أن بعض الشعراء يؤولون ملامح بعض الشخصيات تأويلاً خاطئًا، ويستخدمون بعض الشخصيات فى التعبير عن معان لا تصلح هذه الشخصيات للتعبير عنها، إذ لابد أن تكون فى الشخصية المستدعاة سمة دالة - على حد تعبير الشاعر عبد الوهاب البياتى - نستطيع من خلالها أن نعبر عن المدلولات المعاصرة التى يُراد توظيف الشخصية فى التعبير عنها و «يجب أن نكشف هذه السمة الدالة فى الأسطورة أو فى الشخصية التاريخية التى نختارها حتى يمكننا أن نحدد الصلة بين هذه الشخصية وبين القضايا المعاصرة»(2) وقد تصلح شخصية من الشخصيات للتعبير عن جانب معين من جوانب تجربة الشاعر المعاصر، ولكنها لا تصلح للتعبير عن جانب آخر.

---

(1) انظر ألف ليلة وليلة جـ ٣ ص ٨٨ وما بعدها.

(2) حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث. ندوة، المجلة ديسمبر ١٩٦٤ ص ٨٨.

على أن بعض من كتبوا عن هذه الظاهرة يرون أن بعض الشخصيات لاتصلح كلية لاستخدامها فى التعبير عن مدلولات معاصرة كشخصية بشار بن برد مثلاً التى استخدمها أدونيس والشاعر العراقى نبيل ياسين، «فإن فى حياة بشار وشعره من مظاهر السخف والابتذال ما يباعد بينه وبين القدرة على تلبية حاجة الشاعر إلى القناع، ويبدو أن شعراءنا ما زالوا يتوهمون أن كل شاعر فتكت به السلطة المستبدة كان بالضرورة ثائرًا مغتربًا يستحق البعث والتمجيد، ذلك ما انزلق إليه أدونيس فى أغانى مهيار الدمشقى حيث غنى لبشار كشاعر رافض، مساويًا بينه وبين الحلاج والمعرى والغزالى»[1].

كما يرى البياتى أن كثيرًا من الشخصيات التى يستخدمها أدونيس كشخصيات مهيار وبشار وعبد الرحمن الداخل ذاته ليس له من السمات الدالة ما يؤهلها للتوظيف فى قصائد معاصرة[2]. وإن كان نفس المزلق قد أخذ على البياتى فالسيدة ملك عبد العزيز ترى أنه فى قصيدة «موت المتنبى» لم يكن موفقا فى اختيار المتنبى؛ فالمتنبى لم يكن يمثل فكرة عامة، ولم يكن تمرده أو ثورته سوى تمرد فردى لغرض هو مجده الذاتى، لقد كان طامعًا فى السلطان[3]. والطريف أن هذه هى نفس الأسباب التى برر بها البياتى رفضه لاستخدام أدونيس لشخصية صقر قريش.

على أن الأمر لا يمكن أن يترك على إطلاقه، فإن طبيعة التجربة، والمدلولات المعاصرة التى يريد الشاعر أن يحملها للشخصية التراثية هى التى تحكم بصلاحية الشخصية للتوظيف أو عدم صلاحيتها، فالشخصية التى لا تصلح للتعبير عن مدلول معين تصلح للتعبير عن مدلول آخر يتفق مع ملامحها، والعكس؛ فشخصية صلاح الدين مثلاً تصلح للتعبير عن الانتصار، والزهو، والنضال ـ وعن عكس هذه المدلولات عن طريق الاستيحاء العكسى ـ ولكنها لا تصلح للتعبير عن مشروعية الثورة الكردية وإدانة مقاوميها، كما فعل محمود درويش مثلاً فى

---

(١) عبد الجبار عباس: تعليق على ديوان: البكاء على مسلة الأحزان. الأقلام ع ٩ س ٦ ص ٨٠.
(٢) انظر اللقاء الذى أجراه معه محمد مبارك فى مجلة الأقلام ع ١١ س ٧ ص ٨٦ وعدد مجلة المجلة السابق. نفس الصفحة.
(٣) سفر الفقر والثورة،من كتاب «مأساة الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى» الدار المصرية للطباعة والنشر ١٩٦٦ ص ٢٥٧.

قصـيدته «كـردستـان» التى يعبـر فى المقطع الأول منها عن تضـامنه مع المتـمردين الأكراد ويعتبـرهم «حارسين الشمس من أصفاد أشبـاه الرجال» وأن نضالهم نضال له . . . إلخ، ثم يقول فى المقطع الثانى من القصيدة:

هل خر مهرك ياصلاح الدين؟ هل هوت البيارق!؟

هل صار سيفك . . صار مارق؟!

فى أرض كردستان حيث الرعب يسهر والحرائق؟!

«إن أهم ما يجب أن يستوقفنا هو استحـضار القائد الأيوبى من حيث القيمة التاريخية المحضة فى عكس ما يجب استـحضاره فيه . . . فإن ما يرمز إليه الأيوبى حقًّا فى التاريخ الإنسانى هو قيـادة الشرق العربى والإسلامى - أى السرسنى باللغة الصليبية - فى بنيـة واحدة فى مواجهة أعتى هجمـة أوربية بربرية تعرضت لها هذه الرقعة من العـالم عبر تاريخها الطويل، لم يكن الأيوبى فـى تلك الحالة ثائر أقلية قومية بعينها، لقد كان قائد السراسنة جميعًا»[1].

٧ - النمطية:

ثمة مزلق آخر من أخطر المزالق الفنية التى تهدد عملية استدعاء الشخصيات التراثية فى شعرنا المعاصر بالتحول إلى عملية تقريرية فجة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه نمطية استخـدام الشخصية التراثية، فما إن ينجح شاعـر من شعرائنا المجيدين فى استدعاء شخـصية تراثية وتوظيفها فنيًّا للإيحاء ببـعض أبعاد تجربته حتى يتكالب بقيـة الشعراء على نفس الشـخصيـة يستدعـونها بنفس المدلول الذى استـدعاها به مكتشـفهـا الأول، بحيث تتحـول الشخـصية إلى نمط لغـوى مسطح، وتفـقد كل طاقاتها الإيحائية وقدراتها على الإشعاع.

ولعل المثل البارز لهذه النمطية شخصيتا «السندباد» و «المسيح» عليه السلام؛ فمـا إن استـخدم صـلاح عبـد الصبـور شخـصية الـسندباد فى «رحلة فى الليل» واكتشف خليل حـاوى إمكاناتها الرائعة فى قصـيدتيه العظيمتـين «وجوه السندباد» و«السندباد فى رحلته الثامنة» حتى تابعهما شعراؤنا على نفس الطريق، يستخدمون

(١) يوسف الخطيب: «ديوان الوطن المحتل». دار فلسطين. دمشق ١٩٦٨ ص ٦٣، ٦٤.

شخصية السندباد بنفس المدلول تقريبا الذى استخدمها به عبد الصبور وحاوى، حتى ليندر أن نجد واحدا من شعرائنا المعاصرين لم يستخدم هذه الشخصية فى قصيدة أو أكثر، حتى كادت الشخصية تتحول إلى مفردة لغوية محددة المدلول، بعد أن كانت عند عبد الصبور وحاوى معينًا لا ينفد لإيحاءات رمزية غير متناهية ولا محدودة.

وما قيل عن شخصية «السندباد» يقال مثله عن شخصية «المسيح»؛ فإذا كان شعراؤنا قد تكالبوا على استخدام شخصية السندباد بمدلول «المغامر الجواب» فإنهم عكفوا على شخصية المسيح عليه السلام يستخدمونها فى التعبير عن الفداء والموت فى سبيل الآخرين حتى تحولت بدورها إلى نمط لغوى محدود الدلالة، فما إن يطالع قارئ اسم المسيح عليه السلام فى قصيدة من القصيدة حتى يدرك سلفًا ما يشير إليه، حيث أصبح مدلولها أقرب إلى المدلول اللغوى المحدود منه إلى المدلول الرمزى الرحيب اللامحدود.

على أنه ينبغى التفرقة بين نوعين من أنواع توظيف الشخصية التراثية نمطا:

أول هذين النوعين هو ما أشرنا إليه من شيوع الشخصية فى نتاجنا الشعرى المعاصر بمدلول واحد محدود يكاد يحولها إلى مفردة لغوية ذات مدلول لغوى محدد تنحصر فى إطاره، وهذا النوع هو ما أطلقنا عليه اسم «النمط اللغوى»، وهذا النوع من توظيف الشخصية نمطًا هو ما نطلق عليه اسم «النمطية»، ونعتبره مزلقًا من المزالق التى تتهدد ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية فى شعرنا المعاصر.

أما النوع الثانى فهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم «النمط الرمزى»، وفى هذا النوع من أنواع استخدام الشخصية التراثية نمطًا يتفق الشعراء الذين يستدعون الشخصية فى الإطار العام للشخصية فقط، ولكنهم فى داخل هذا الإطار ينوعون فى ملامح الشخصية حتى لا تكاد تتشابه ملامحها بين قصيدة وقصيدة، حيث يسقط عليها كل شاعر من أبعاد تجربته الخاصة ما يكسبها لونًا من التفرد والتميز - داخل إطارها التراثى العام - وحيث يشحنها بطاقة لا تنفد من الإيحاءات والدلالات الرمزية اللامحدودة.

ومثل هذا اللون ـ من استخدام الشخـصية التراثية نمطا ـ ليس هو بالطبع ما نقصده بالنمطية التى نعـدها من أخطر المزالق التى تتهدد عملية استدعـاء الشخصية التراثية، بل إنه على العكس من ذلك شاهد على نبوغ الشاعر وعبقريته من ناحية، ودليل على ثراء الشخصيات التراثية وقدرتها على العطاء الفنى الرحيب إذا ما قيض لها شاعر نابغ من ناحية أخرى.

هذه هى أبرز المزالق والسلبـيـات التى تفـشت فى نتـاج شـعـرائنا ـ الذين يسـتدعـون فى شعـرهم شخـصيـات من التراث ـ بشكل يتـهدد ظاهـرة استـدعاء الشخصيـات التراثية من الأساس. ولا شك أن الأمر فى حاجة إلى وقـفة مخلصة من شعـرائنا ونقادنا على السواء لتـقويم حصاد هذه التـجربة فى شعرنا المعـاصر، وللأخذ بيدها وتوجيهها حتى لا تتنكب سبيلها القويم.

كلمة ختام

وبعد . . . .

فقد كانت هذه الدراسة حصاد صحبة طويلة لهذا الموضوع، تجاوز مداها ستة أعوام . . صحبة كانت ممتعة بمقدار ما كانت شاقة ومتعبة.

ولا يمكن لمثل هذه الدراسة - ولا لأية دراسة - أن تدعى أنها قد أحاطت بالموضوع من أقطاره، وقصارى ما يمكن أن تدعيه أنها حاولت أن تطرح تصورًا متكاملاً بقدر الإمكان، وجديدًا بقدر الإمكان لهذه الظاهرة من ظواهر شعرنا المعاصر.

وإذا كانت هذه الدراسة قد عرضت وجهة نظرها وقالت كلمتها، فإنها تعتبر هذه الكلمة مثمرة بمقدار ما تثيره من حوار، وبمقدار ما تحققه من استجابة، سواء بالرفض، أو بالقبول، أو بالإضافة والتعديل . . . فبمثل هذا الحوار المثمر وحده ينضج البحث العلمى ويتقدم من ناحية، وتتبلور هذه الظواهر الأدبية وتستقر على أسس واضحة من ناحية أخرى.

فإذا كانت الدراسة قد نجحت فى تحقيق هذا أو شىء منه فإنها تكون قد حققت غايتها وهدفها.

والله سبحانه وتعالى من وراء القصد، وهو يهدى السبيل.

فهرس المصادر والمراجع

أولاً ـ مصادر المادة الشعرية

١ ـ دواوين ومسرحيات:

ـ أبو تمام:

ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دارالمعارف بمصر ١٩٥١.

ـ أبو الطيب المتنبي:

ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح العكبري، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، الحلبي ١٩٣٦.

ـ أحمد شوقي بك:

١ ـ دول العرب وعظماء الإسلام ـ مطبعة مصر ١٩٣٣.

٢ ـ عنترة: المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٤٨.

٣ ـ مجنون ليلى: شركة فن الطباعة، مصر (بدون تاريخ).

ـ أحمد محرم:

ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية ـ تصحيح ومراجعة محمد إبراهيم الجيوشي ـ مكتبة دار العروبة، مصر ١٩٦٣.

ـ أدونيس (علي أحمد سعيد):

١ ـ الآثار الكاملة لأدونيس: المجلد الثاني ـ دار العودة، بيروت ١٩٧١.

٢ ـ أغاني مهيار الدمشقي، دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦١.

٣ ـ المسرح والمرايا ـ دار الآداب، بيروت ١٩٦٨.

ـ امرؤ القيس:

ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ١٩٥٨.

- أمل دنقل:

١ ـ البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ـ دار الآداب، بيروت ١٩٦٩.

٢ ـ تعليق على ما حدث، دار العودة، بيروت ١٩٧١.

- بدر شاكر السياب:

١ ـ أنشودة المطر (ضمن ديوانه) ـ دار العودة، بيروت ١٩٧١.

٢ ـ شناشيل ابنة الجلبى ـ الطبعة الثانية، دار الطليعة، بيروت ١٩٦٥.

٣ ـ منزل الأقنان ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٦٣.

- حسب الشيخ جعفر:

نخلة الله ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٦٩.

- الحلاج: الحسين بن منصور:

ديوان الحلاج ـ تحقيق لويس ماسينيون. المكتبة الاستشراقية. باريس ١٩٥٥.

- خليل أحمد خليل:

مزامير الثورة الفقيرة ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٦٥.

د. خليل حاوى:

١ ـ بيادر الجوع ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٦٥.

٢ ـ ديوان خليل حاوى ـ دار العودة، بيروت ١٩٧٢.

٣ ـ الناى والريح ـ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٦١.

٤ ـ نهر الرماد ـ الطبعة الثالثة ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٦٢.

- راضى مهدى السعيد:

مرايا الزمن المنكسر ـ مطبعة الأديب ـ بغداد ١٩٧٢.

ـ سلمى الخضراء الجيوسى:

العودة من النبع الحالم ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٦٠.

ـ سميح القاسم:

١ ـ إرم ـ الطبعة الثانية ـ مكتبة عمان ١٩٧٠.

٢ ـ دخان البراكين ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٦٩.

٣ ـ دمى على كفى ـ دار العودة، بيروت (بدون تاريخ).

٤ ـ الموت الكبير ـ دار الآداب، بيروت ١٩٧٢.

ـ شاذل طاقة:

١ ـ الأعور الدجال والغرباء ـ مكتبة الحياة ـ بيروت ١٩٦٩.

٢ ـ ثم مات الليل ـ مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٣.

ـ شفيق المعلوف:

عبقـر ـ الطبعة الثانية، منشـورات العصبة الأندلسيـة ـ سان باولو ـ البرازيل ١٩٤٩.

ـ شوقى خميس:

سندباد ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٢.

ـ صلاح عبد الصبور:

١ ـ أحلام الفارس القديم ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٦٤.

٢ ـ أقول لكم ـ الطبعة الثالثة ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٦٩.

٣ ـ مأساة الحلاج ـ دار القلم، القاهرة ١٩٦٧.

٤ ـ الناس فى بلادى ـ الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت ١٩٥٧.

ـ عادل البياتى:

ظل الفارس النحاسى ـ منشورات وزارة الإعلام ـ بغداد ١٩٧١.

- **عباس محمود العقاد:**

ديوان العقاد: مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج - أسوان ١٩٦٧ .

- **عبد الرحمن الشرقاوى:**

١ - الحسين ثائرًا - دار الكاتب العربى - مصر ١٩٦٩ .

٢ - الحسين شهيدًا - دار الكاتب العربى - مصر ١٩٦٩ .

- **عبد الرحيم عمر:**

من قبل ومن بعد - مكتبة عمان ١٩٧٠ .

- **عبد الوهاب البياتى:**

١ - أباريق مهشمة - الطبعة الثانية - دار بيروت ١٩٥٥ .

٢ - سفر الفقر والثورة - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت ١٩٦٥ .

٣ - كلمات لا تموت - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٠ .

٤ - المجد للأطفال والزيتون - دار الكاتب العربى - مصر ١٩٦٧ .

٥ - الموت فى الحياة - دار الآداب - بيروت ١٩٦٨ .

٦ - النار والكلمات - دار الكاتب العربى - بيروت ١٩٦٤ .

- **عدنان مردم:**

الحلاج - منشورات عويدات - بيروت ١٩٧١ .

- **د. عز الدين إسماعيل:**

محاكمة رجل مجهول - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ .

- **عزيز أباظة:**

١ - العباسة - دار المعارف - مصر ١٩٦٥ .

٢ - قافلة النور - الشركة العربية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٥٩ .

٣ - الناصر - دار المعارف بمصر - ١٩٦٦ .

- **فدوى طوقان:**

الليل والفرسان - الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت ١٩٦٩ .

- **كاظم جواد:**

من أغانى الحرية - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٠ .

- **محمد أحمد العزب:**

مسافر فى التاريخ - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٦٨ .

- **محمد حافظ إبراهيم:**

ديوان حافظ إبراهيم - تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبيارى، ط. وزارة المعارف، مصر ١٩٣٧ .

- **محمد عز الدين المناصرة:**

١ - الخروج من البحر الميت - دار العودة - بيروت (بدون تاريخ).

٢ - ياعنب الخليل - دار العودة - بيروت ١٩٧٠ .

- **محمد الفيتورى:**

١ - سقوط دبشليم - منشورات نزار قبانى، بيروت ١٩٦٨ .

٢ - معزوفة لدرويش متجول - دار العودة - بيروت ١٩٧٠ .

- **محمود درويش:**

١ - عاشق من فلسطين - دار الآداب، بيروت ١٩٦٩ .

٢ - يوميات جرح فلسطينى - دار العودة، بيروت ١٩٦٩ .

- **معين بسيسو:**

١ - الأشجار تموت واقفة - دار الآداب - بيروت ١٩٦٦ .

٢ - القتلى والمقاتلون والسكارى - دار العودة - بيروت ١٩٧٠ .

٣ ـ كراسة فلسطين ـ دار العلم، بيروت ١٩٦٩ .

ـ ممدوح عدوان:

الظل الأخضر ـ منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٦٧ .

ـ نبيل ياسين:

البكاء على مسلة الأحزان ـ مطبعة دار الساعة ـ بغداد ١٩٧٠ .

ـ نجيب سرور:

التراجيديا الإنسانية ـ دار الكاتب العربى ـ مصر ١٩٦٧ .

ـ نزار قبانى:

١ ـ الرسم بالكلمات ـ الطبعة الثانية ـ منشورات نزار قبانى ـ بيروت ١٩٦٧ .

٢ ـ منشورات فدائية على جدران إسرائيل ـ منشورات نزار قبانى، بيروت ١٩٦٩ .

ـ يوسف الخطيب:

واحة الجحيم ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٦٤ .

٢ ـ قصائد نشرت فى دوريات:

ـ أحمد عنتر مصطفى:

أوراق مطوية من مذكرات سيف الله المغمد ـ الآداب، نوفمبر ١٩٧٢ .

ـ تركى الحميرى:

فوانيس علائية ـ الآداب، نوفمبر ١٩٦٧ .

ـ حميد سعيد:

فاطمة برناوى، الآداب ـ يونيو ١٩٦٨ .

ـ حيدر الكعبي:

القول بعروة الصعاليك ـ الأقلام ـ السنة التاسعة ـ العدد الخامس.

ـ خالد أبو خالد:

١ ـ العبور نهاراً ـ الآداب، مايو ١٩٧١.

٢ ـ هلال ـ الكاتب ـ أغسطس ١٩٧٢.

ـ خالد محيى الدين البرادعى:

رحلة فى عينى زرقاء اليمامة ـ الأقلام ـ السنة الثانية ـ العدد التاسع.

ـ سالم الخبار:

عروة ـ الآداب، ديسمبر ١٩٦٧.

ـ سعدى يوسف:

مرثية فى ذكرى السياب ـ الآداب ـ فبراير ١٩٦٥.

ـ سليمان العيسى:

السندباد يروى حكايته الثامنة ـ مجلة المجلة ـ يونيو ١٩٧١.

ـ عبد العزيز المقالح:

من يوميات سيف بن يزن فى بلاد الروم ـ الآداب ـ مارس ١٩٧٢.

ـ عبد الكريم السبعاوى:

ثلاث قصائد لفلسطين ـ الآداب ـ يناير ١٩٦٦.

ـ عبده بدوى:

فى البدء كان العصيان ـ الآداب ـ نوفمبر ١٩٦٨.

ـ عيسى حسن الياسرى:

اعتذار خطى إلى مدلج بن سويد الطائى ـ الآداب ـ أكتوبر ١٩٧١.

ـ فاروق شوشة:

١ ـ أبو العلاء: أصوات من تاريخ قديم ـ الآداب ـ أغسطس ١٩٧١ .

٢ ـ سيف الدولة: أصوات من تاريخ قديم ـ الآداب ـ مايو ١٩٧١ .

٣ ـ عنترة العبسى: أصوات من تاريخ قديم ـ الآداب ـ أكتوبر ١٩٧١ .

ـ فايز صياغ:

الليلة بعد الألف ـ حوار (١٨) ـ سبتمبر وأكتوبر ١٩٦٥ .

ـ فؤاد الخشن:

١ ـ أشلاء فى النهر المقدس، الآداب، ديسمبر ١٩٦٧ .

٢ ـ صمود ـ الآداب ـ يوليو ١٩٦٨ .

ـ كامل أيوب:

رحلة فى مملكة خرافية ـ الآداب ـ أغسطس ١٩٦٨ .

ـ كيلانى حسن سند:

البعث ـ الآداب ـ فبراير ١٩٦١ .

ـ محمد أبو دومة:

مشتكاى ياخامس الخلفاء ـ المجلة ـ أبريل ١٩٧١ .

ـ محمد عز الدين المناصرة:

زرقاء اليمامة ـ الآداب، ديسمبر ١٩٧٦ .

ـ محمد عفيفى مطر:

١ ـ تطوحات عمر ـ المجلة ـ مارس ١٩٧٠ .

٢ ـ حمدون القصار ـ الآداب ـ يناير ١٩٦٦ .

ـ محمد عمران:

شهريار والمرايا ـ «المعرفة» السورية ـ العدد ١٩٦٤ .

ـ محمد مهران السيد:

بغداد في الصف ـ الآداب ـ نوفمبر ١٩٥٨ .

ـ ممدوح عدوان:

١ ـ خارجي قبل الأوان ـ «مواقف» البيروتية العدد الخامس ـ (تموز ـ آب ١٩٦٩).

٢ ـ واتكأ على رمحه ـ الآداب ـ نوفمبر ١٩٦٧ .

ثانيًا: مراجع عربية

١ ـ كتب:

ـ ابن الأثير الجزرى:

تاريخ الكامل ـ المطبعة الكبرى ـ القاهرة ١٢٩٠ هـ.

ـ ابن العماد الحنبلى:

شذرات الذهب فى أخبار من ذهب ـ المكتب التجارى، بيروت.

ـ ابن هشام (أبو محمد عبد الملك):

السيرة النبوية ـ تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإبيارى، وعبد الحفيظ شلبى ـ مطبعة مصطفى الحلبى ـ مصر ١٩٣٦.

ـ أحمد بن عبد الله الأصبهانى:

حلية الأولياء وطبقات الأصفياء ـ المجلد الثامن ـ مكتبة الخانجى، القاهرة ١٩٣٨.

ـ د. أحمد كمال زكى:

١ ـ الأساطير ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ١٩٦٧.

٢ ـ نقد: دراسة وتطبيق ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ١٩٦٧.

ـ د. أحمد مطلوب، وعبد الله الجبورى:

مقدمة ديوان ديك الجن ـ دار الثقافة ـ بيروت ١٩٦٤.

ـ أدونيس: على أحمد سعيد:

مقدمة ديوان قصائد مختارة ليوسف الخال ـ دار مجلة شعر، بيروت (بدون تاريخ).

ـ الأصفهانى (أبو الفرج):

كتاب الأغانى ـ دار الكتب المصرية ـ القاهرة ١٩٣٦.

- **إليوت (ت. س):**

مقالات فى النقد الأدبى ـ ترجمة لطيفة الزيات ـ الأنجلو المصرية ـ القاهرة (بدون تاريخ).

- **د. بدوى طبانة:**

١ ـ التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى ـ الطبعة الثانية ـ الأنجلو المصرية ١٩٧٠.

٢ ـ خمسة من شعراء الوطنية (بالاشتراك) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣.

- **بيدبا الفيلسوف (ترجمة عبد الله بن المقفع):**

كليلة ودمنة ـ دار الشعب ـ الطبعة الثانية (بدون تاريخ).

- **الترمذى:**

صحيح الترمذى ـ الجزء التاسع ـ مطبعة الصاوى ـ مصر ١٩٣٤.

- **جيته (يوهان فلفجانج):**

الديوان الشرقى للمؤلف الغربى ـ ترجمة د. عبد الرحمن بدوى، مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٤.

- **د. حسين فوزى:**

حديث السندباد القديم ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٤٣.

- **الحلاج (الحسين بن منصور):**

أخبار الحلاج ـ تحقيق لويس ماسينيون وبول كراوس ـ الطبعة الثالثة ـ بول جتنر ـ باريس ١٩٥٧.

- **د. سهير القلماوى:**

ألف ليلة وليلة ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٥٩.

- **صلاح عبد الصبور:**

حياتى فى الشعر ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٦٩.

- الطبرى (محمد بن جرير):

تاريخ الأمم والملوك - المطبعة الحسينية، مصر (بدون تاريخ).

- طه عبدالباقى سرور:

الحسين بن منصـور الحلاج، شهيد التـصوف الإسلامى - المكتبة العلمـية - القاهرة ١٩٦١.

- د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ):

١ - تراثنا بين ماض وحاضر - دار المعارف - مصر ١٩٧٠.

٢ - قيم جديدة للأدب العربى القديم والمعاصر - دار المعارف - مصر ١٩٧٠.

- عبد الجبار داود البصرى:

بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر- وزارة الثقافة والإرشاد - بغداد ١٩٦٦.

- عبد الوهاب البياتى:

تجربتى الشعرية - منشورات نزار قبانى - بيروت ١٩٦٨.

- عبد الوهاب الشعرانى:

لواقح الأنوار فى طبقات الأخيار (الطبقات الكبـرى) - الجزء الأول - مطبعة محمد صبيح - القاهرة (بدون تاريخ).

- عبد الوهاب النجار:

قصص الأنبياء - الطبعة الثانية - مطبعة النصر - مصر ١٩٣٦.

- د. عز الدين إسماعيل:

الشـعر العـربى المعاصـر؛ قـضاياه وظواهره الفنيـة والمعنوية - دار الكاتب العـربى للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧.

- غالى شكرى:

شعرنا الحديث، إلى أين؟! - دار المعارف - مصر ١٩٦٨.

ـ لويس شيخو:

شعراء النصرانية ـ مطبعة الآباء اليسوعيين ـ بيروت ١٨٩٠ .

ـ ماثيسن (ف.أ.):

ت. س. إليوت الشاعر الناقد ـ ترجمة د. إحسان عباس ـ المطبعة العصرية ـ صيدا ـ بيروت ١٩٦٥ .

ـ ماسينيون: لويس ـ (جامع وناشر):

١ ـ الأصول الأربعة Quatre textes ـ جتنر ـ باريس ١٩١٤ .

٢ ـ المنحنى الشخصى لحياة الحلاج شهيد الصوفية فى الإسلام ـ ترجمة د. عبد الرحمن بدوى فى كتابه: شخصيات قلقة فى الإسلام ـ مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٦ .

ـ محمد أحمد جاد المولى (بالاشتراك):

قصص القرآن ـ المكتبة التجارية ـ القاهرة ١٩٣٩ .

ـ محمد على موسى:

مهيار الديلمى ـ دار الشروق الجديد ـ بيروت ١٩٦١ .

ـ د. محمد غنيمى هلال:

١ ـ الأدب المقارن ـ الطبعة الثالثة ـ مكتبة الأنجلو ـ مصر ١٩٦٢ .

٢ ـ النقد الأدبى الحديث ـ الطبعة الثالثة ـ مكتبة النهضة العربية ـ مصر ١٩٦٤ .

ـ د . محمد فتوح أحمد:

الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر. دار المعارف ـ مصر ١٩٧٧ .

ـ د. محمود الربيعى:

فى نقد الشعر ـ الطبعة الأولى ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٨ .

- محمود سليم الحوت:

فى طريق الميثولوجيا عند العرب - مطبعة دار الكتب - بيروت ١٩٥٥ .

- د . مصطفى ناصف:

دراسة الأدب العربى - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة (بدون تاريخ) .

- ملك عبد العزيز (وآخرون):

مأساة الإنسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى: - الدار المصرية للطباعة والنشر ١٩٦٦ .

- د. منح خورى:

الشعر بين نقاد ثلاثة - دار الثقافة - بيروت ١٩٦٦ .

- ميخائيل عواد:

ألف ليلة وليلة مرآة الحضارة والمجتمع فى العصر الإسلامى - بغداد ١٩٦٢ .

- هايمن (ستانلى):

النقد الأدبى ومدارسه الحديثة - ترجمة الدكتورين إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم - الجزء الأول - دار الثقافة - بيروت ١٩٥٨ .

- يوسف الخطيب:

ديوان الوطن المحتل - دار فلسطين - دمشق ١٩٦٨ .

- ألف ليلة وليلة - طبع كلكتا ١٨٣٩، ومطبعة صبيح بالقاهرة (بدون تاريخ).

- الكتاب المقدس - طبعة كيمبردج ١٩٢٧.

٢ - مقالات فى دوريات:

- د: إحسان عباس:

الصورة الأخرى فى شعر البياتى - الآداب - مارس ١٩٦٦ .

ـ أحمد عبد المعطى حجازى:

صلاح عبد الصبور ومسرحية مأساة الحلاج ـ المجلة ـ فبراير ١٩٦٧ .

ـ أدونيس (على أحمد سعيد):

١ ـ خواطر حول تجربتى الشعرية ـ الآداب ـ مارس ١٩٦٦ .

٢ ـ الشاعر العربى وثلاثة مواقف إزاء الحرية ـ الآداب ـ أبريل ١٩٦٧ .

٣ ـ مقابلة مع أدونيس ـ أجراها معه محرر الملحق الأدبى للأنوار ـ ونقلتها مجلة الآداب ـ مارس ١٩٦٨ .

ـ بدر شاكر السياب:

أخبار وقضايا ـ مجلة «شعر» البيروتية، السنة الأولى ـ العدد الثالث.

ـ د. خليل حاوى:

١ ـ حديث أجراه معه غسان كنفانى ـ مجلة «المعرفة» السورية ـ العدد الخامس ـ تموز ١٩٦٢ .

٢ ـ حديث معه ـ مجلة الآداب ـ يوليو ١٩٦٣ .

٣ ـ حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث (بالاشتراك) ـ ندوة اشترك فيها معه عبد الوهاب البياتى وبلند الحيدرى وصلاح عبد الصبور ويحيى حقى ـ المجلة ـ ديسمبر ١٩٦٨ .

ـ سلمى الخضراء الجيوسى:

شعر خليل حاوى صوت جيل بأكمله ـ الآداب ـ أبريل ١٩٥٨ .

ـ سهير القلماوى (وآخرون):

الفولكلور ما هو ـ ندوة اشترك فيها معها د. عبد الحميد يونس وفوزى العنتيل ـ الآداب ـ نوفمبر ١٩٦٥ .

ـ صلاح عبد الصبور:

١ ـ مأساة الحلاج «بالاشتراك» ـ ندوة اشترك فيها معه: د. عبد القادر القط ود. عز الدين إسماعيل ـ الآداب ـ أغسطس ١٩٦٦ .

٢ ـ مختارات معاصرة فى فهم الشعر ونقده. المجلة. مايو ١٩٦٣.

ـ عبد الجبار داود البصرى:

حواش على القصائد المرحلية فى أدب السياب ـ الأقلام ـ السنة السابعة ـ العدد ١٢.

ـ عبد الجبار عباس:

التعليق على ديوان البكاء على مسلة الأحزان ـ الأقلام ـ السنة السادسة ـ العدد ٩.

ـ عبد الوهاب البياتى:

لقاء معه أجراه محمد مبارك ـ الأقلام ـ السنة السابعة ـ العدد ١١.

ـ على عشرى زايد:

١ ـ أنماط شخصية السندباد فى الشعر العربى المعاصر ـ الثقافة العربية ـ ليبيا ـ أبريل ١٩٧٤.

٢ ـ السندباد بين التراث والشعر المعاصر ـ الثقافة العربية ـ ليبيا ـ فبراير ١٩٧٤.

ـ محيى الدين محمد:

الرموز عند بدر شاكر السياب ـ المجلة ـ العدد ٧٩ ـ يونيو ١٩٦٣.

ـ د. نورى حمود القيسى:

الأساطير وانتفاع الشاعر الجاهلى بها ـ الأقلام ـ السنة الخامسة ـ العدد الرابع.

٣ ـ المخطوطات:

ـ د. أنس داود:

الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر:

رسالة دكتوراه بكلية دار العلوم ١٩٧٠.

ـ على عشرى زايد:

موسيقى الشعر الحر:

رسالة ماجستير بكلية دار العلوم ١٩٦٨.

ثالثًا - مراجع أجنبية

1 - LIVRES: **١ - كتب:**

Grand Larousse Encyclopédique, Edition 1963.

Albouy (pièrre):

1 - :La création mythique chez Victor Hugo. Corti, paris 1963.

2 - Mythes et mythologie dans la littérature francaise, Colin, paris 1959.

Arberry (A.J.):

Le soufisme, traduction de Jean Gouillard.Cahiers du Sud, paris 1952.

Barthel (pièrre):

Interprétation du langage mythique et théologie Biblique, Brill - leiden 1963.

Chauvin (Victor):

Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes dans L'Europe Chrétienne. T.4. Liège - Leipzig 1900.

Demerson (Guy):

La mythologie classique dans l'oevre Lyrique de la (pléiade), Droz, Geneve 1972.

Eliade (Mircéa):

Aspects du mythe. Gallimard, paris 1963.

Elisseeff (Nikita):

Thèmes et motifs des Mille et Une Nuits. Beyrouth 1949.

Fahd (Tawfic):

La divination arabe. Brill - leiden 1966.

Grastre (Victor):

Poésise et mystique. Neuchalet. Suisse 1966.

Kushner (Eva):

La mythe d'Orphie dans la littérature francaise contemporaine.Nizet. paris 1961.

Massignon (Louis):

Observations (Sur Kitab al - Tawasin). Geuthner. paris 1913.

Pepin (Jean).

Mythe et allégorée. Montaigne. paris 1958.

- PERIODIQUES:

٢ ـ دوريات.

Chelhod (J):

Le monde mythique arabe. Journal de la Société des africanistes.

Tome XX IV 1945.

Junin (Jules):

Les mille et Une Nuils, contes arabes, Bibliotéque Mondialw No, 28, 15 mars 1954.

Kanters (Robert):

De l'usage des mythes. Cahiers du Sud, aout - septembre 1939.

المحتوى

السفر الثانى

(مصادر الشخصيات التراثية فى شعرنا المعاصر)

السفر الثالث

(تكنيكات توظيف الشخصية التراثية فى شعرنا المعاصر)

السفر الرابع

(مزالق تهدد ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية)

المؤلفات الأخرى المنشورة للمؤلف:

١ ـ البلاغة العربية؛ تاريخها، مصادرها، مناهجها

ط١عام ١٩٧٧ ط٥ مكتبة الشباب ١٩٩٦

٢ ـ عن بناء القصيدة العربية الحديثة

ط١ عام ١٩٧٨ ط٥ مكتبة الشباب ١٩٩٦

٣ ـ قراءات فى شعرنا المعاصر

ط١ عام ١٩٨٢ ط٢ مكتبة الشباب ١٩٩٦

٤ ـ الرحلة الثامنة للسندباد (دراسة فنية عن شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر)

ط١ دار ثابت ١٩٨٤

٥ ـ النقد الأدبى والبلاغة فى القرنين الثالث والرابع

ط١ عام ١٩٨٥ ط٢ مكتبة الشباب ١٩٩٥

٦ ـ الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى

ط١ عام ١٩٩٤ ط٢ مكتبة الشباب ١٩٩٧

٧ ـ محمد غنيمى هلال (بالاشتراك)

ط١ دار الفكر العربى ١٩٩٦

بالإضافة إلى عشرات الدراسات والبحوث فى المجلات والدوريات فى مصر العالم العربى والإسلامى.

رقم الإيداع	٢٨١٧ / ٩٧
I. S. B. N الترقيم الدولى	977-10-0972 - 9